HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

H.

MAX VON BOEHN / DER TANZ

Dieses Buch
wurde als zweiter Band der siebenten Jahresreihe für die Mitglieder des Volksverbandes der Bücherfreunde hergestellt und wird nur an diese abgegeben. Den Einband zeichnete Friedrich Otto Muck. Der Entwurf des Überzugpapieres stammt aus der Kunstgewerbeabteilung der Elilo-Werke, Leipzig-Mockau. Der Druck erfolgte in Ronaldson durch die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Nachdruck verboten
Copyright 1925 by Volksverband der Bücherfreunde
Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin

MD
1601
.B63
1925

DER TANZ

VON

MAX VON BOEHN

*

VdB

VOLKSVERBAND DER BÜCHERFREUNDE
WEGWEISER-VERLAG G. M. B. H.
BERLIN 1925

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNI[illegible]ITY
PROVO, UTAH

Frau Anny Schotten
geb. Wekeser
in Kassel zugeeignet

*

Motto:

„Jeder Mensch trägt den Tänzer in sich."

Rudolf v. Laban

Erstes Kapitel

Der Tanz der Naturvölker

Von allen Künsten, die der Mensch ausübt, ist der Tanz die ursprünglichste. Er empfing ihn von der Natur. Er teilt ihn mit den Tieren. Jeder Affekt macht sich in Bewegungen Luft, je stärker die Empfindung, je lebhafter ihr Ausdruck. Die Impulse, welche jugendliche Lebenskraft und Lebenslust dem Körper vermitteln, wirken auf die Seele und versprühen den Überschuß ihres Gefühls in einem Spiel der Glieder. Bei dem Menschen wie beim Tier, bei beiden um so heftiger, je jünger das Individuum ist. Die Intensität der Triebe setzt sich physiologisch in eine gesteigerte Erregbarkeit um, das Gehen wird zum Hüpfen, das Laufen zum Springen, Bewegungen, die bei längerer Wiederholung, durch die taktmäßige Form, die sie annehmen, von selbst zum Tanz werden.

Das ist kein Vorrecht des Menschen. Der Tanz ist den Tieren nicht unbekannt und wird bei ihnen durch dieselben Bedingungen hervorgerufen. Der Drang des Blutes führt die seelische Spannung auf einen Höhepunkt, der sie zwingt, sich in gewaltsamen Bewegungen zu entladen. So tobt das Füllen auf der Weide seinen Übermut in wahren Grotesktänzen aus, so umtanzt der Tauber das Weibchen, um es sich geneigt zu machen. Solotänze hat man bei dem Auerhahn beobachtet, Gesellschaftstänze bei dem Kibitz, der zu dreien und vieren regelrechte Kontertänze aufführt. Der Zoologe Schauinsland hat auf einer Südseeinsel Tänze der Seeschwalbe mit angesehen, die so schwierig waren, daß sie ihm die lebhafteste Bewunderung einflößten. Zu Tausenden bildeten die Tiere eine regelmäßige Figur, in

deren Bewegung Ordnung und Gesetzmäßigkeit herrschte, sie glich einem wohleinstudierten Reigentanz, bei dem jeder einzelne Vogel eine außerordentlich komplizierte Linie zu beschreiben hatte. Diese Flugtänze übten auch auf andere Vögel eine große Anziehungskraft aus, sie beteiligten sich als ungebetene Gäste, und sogar solche, die wie Albatrosse, Tölpel u. a. mit der Seeschwalbe sonst nicht auf gutem Fuße leben, schlossen sich dem Tanze an. In ähnlichen Schwärmen tanzen bekanntlich die Mücken, und Frisch hat bei seinen Studien über das Leben der Bienen den Nachweis erbracht, daß auch diese Insekten den Tanz kennen. Die Biene, die so glücklich war, eine ergiebige Quelle des köstlichen Nektars zu entdecken, den sie sammelt, führt bei ihrer Rückkehr in den Stock einen wilden Freudentanz aus, bei dem sie die Beine so hoch wirft, wie sie kann. Die anderen Bienen schließen sich ihr an und tanzen mitsammen eine Art Reigen, ehe sie wieder ausschwärmen. Hat eine Biene nichts gefunden, so setzt sie sich still in eine Ecke und denkt an keinen Tanz.

Erst dem Menschen war es gegeben, die Gabe, mit welcher die Natur seinen Körper ausgestattet hat, zur Kunst auszubilden, und man wird nicht fehlgehen, wenn man den Tanz als die älteste Kunst überhaupt betrachtet. Schon Adam Smith stellte den Tanz an die Spitze aller Künste, weil man ihn bei allen wilden Völkerschaften fände, und zwar in einer nicht zu lösenden Gemeinschaft mit Musik und Poesie. Da er in diesem Zusammenhang ohne die Schwesterkünste nicht zu denken sei, müsse er den Ausgangspunkt gebildet haben. Die neuesten Funde bestätigen diese Vermutung. In Höhlen, die den Nord- und Südabhang der Pyrenäen begleiten, hat man die Wohnsitze einer Menschenrasse entdeckt, die hier in der vierten Eiszeit des Quartärs, die nach ungefährer Schätzung etwa 50 000 Jahre zurückliegt, gehaust hat. Sie sind mit den merkwürdigsten Malereien geziert, unter denen man auch Szenen von Tänzen bemerkt, die u. a. von neun halb bekleideten Frauen um einen nackten Mann ausgeführt werden. Der Tanz muß also schon geübt worden sein, ehe der Maler seine Arbeit begann.

Tanagrafigur. Griechische Tänzerin

Tanzen können Mensch und Tier, aber nur der Mensch war imstande, den Rhythmus zur bewußten Kunstform auszugestalten. Die ganze Natur ist rhythmisch gegliedert, „die Bewegung der Weltkörper gegeneinander ist ein rhythmisches Tanzen" sagt Alexander von Humboldt, aber soweit brauchte der Urmensch nicht zu suchen. Der Ursprung des Rhythmus liegt im Bau und in der Bewegung des menschlichen Körpers. Der Mensch, dessen Herz rhythmisch schlägt, dessen Pulse rhythmisch klopfen, der rhythmisch Atem holt, der zwei gleichlange Arme und zwei gleichlange Beine besitzt, kann sich gar nicht anders als rhythmisch bewegen. Das ist unabhängig von seinem Willen, es ist eine automatisch eintretende Tätigkeit des Organismus, der sich durch den gleichmäßigen Wechsel in Anspannung und Abspannung gewisser Muskelgruppen gegen Ermüdung schützt. Mit dem Einsetzen des Willens wird der Rhythmus dann absichtlich gepflegt, denn er bedeutet die stärkste Unterstützung bei jeder Art der menschlichen Arbeit. Sie geht, rhythmisch ausgeführt, nicht nur leichter und bequemer vonstatten, sie erfordert einen geringeren Aufwand von Kraft und kann länger fortgesetzt werden. Arbeiten oder Spiele, die von mehreren in Gesellschaft unternommen werden, sind ohne einen gewissen Rhythmus nicht zu denken. Das gibt ihm seinen hohen sozialen Wert, er ist als ein Element der Ordnung anzusprechen, das bei den Beteiligten ein einheitliches Empfinden und ein Gefühl der Gemeinsamkeit hervorruft.

Diese Beobachtung hat Karl Bücher zu seiner berühmten Theorie geführt, die den Tanz aus dem Rhythmus der Arbeitsbewegungen hervorgehen läßt. Die engen Beziehungen zwischen beiden glaubt er in der Tatsache zu erkennen, daß gewisse, sich bei manchen Arbeiten wiederholende gleichförmige Bewegungen von selbst in bestimmten Intervallen ausgeführt werden und daher einen Rhythmus ergeben, wie ja auch die bei den Arbeitsbewegungen entstehenden Geräusche von selbst rhythmisch werden. Er kann sich darauf berufen, daß es viele Tänze gibt, die aus nichts anderem bestehen als aus Bewegungen des Oberkörpers, des Kopfes, der Arme und der Hände.

Diese Auffassung ist wohl nur bedingt berechtigt, denn gerade unter den primitiven Völkern, die den Tanz kennen und lieben, gibt es viele, deren Beschäftigungen, denken wir z. B. an Jagd, Fischfang u. ä., durchaus kein rhythmisches Gesetz dulden. Wenn man auch den Tanz nicht direkt aus der Arbeit abzuleiten braucht, wird man zugeben können, daß er auf dasselbe Gesetz der Rhythmisierung gleichartiger aufeinanderfolgender Bewegungen zurückzuführen sein wird.

Aus dieser Wurzel entspringt als Begleiterscheinung des Tanzes die Musik. Zum Regeln der Tanzschritte genügte der einfache Rhythmus, der durch Händeklatschen herzustellen war. Man mag ihn später durch Taktschlagen auf einer Trommel verstärkt oder die Stimme zu Hilfe genommen haben. Als man vom rhythmisch ausgestoßenen Schrei zu einer Folge von Tönen überging, trat der Gesang als Melodie dazu, und als in der Fortentwicklung des Tanzes noch weitere Instrumente die Begleitung übernahmen, kam in der Mehrstimmigkeit die Harmonie. Das sind die Grundelemente der Musik der Kulturvölker, die mit und durch den Tanz ausgebildet wurde, die Naturvölker sind über den bloßen Rhythmus nicht hinausgekommen. Mit Tanz und Musik geht die Lyrik Hand in Hand. Ihre Anfänge erblicken wir in den Tanzliedern, die noch in historisch bekannten Zeiten vom Tanze unzertrennlich waren und den ganzen Empfindungsgehalt der Tanzenden zur Geltung brachten. Er bewegte sich auf einer Skala von nur wenigen Stufen und war in Liebesliedern, Kriegsgesängen und Totenklagen beschlossen, deren Melodie ebenso schlicht gewesen sein wird wie ihre Sprache.

Tanz und Musik, die im Rhythmus die gleiche Kunstform besitzen, haben in ihm auch das gleiche Mittel zu eigen, Stimmungen und Gefühle ausdrücken zu können. Sie kommen einander zu Hilfe, sie unterstützen sich wechselseitig, denn auf der frühesten Stufe ihrer Betätigung, als Tanz und Musik noch eins waren, entwickelte sich diese Eigenschaft gleichzeitig bei beiden. Der primitive Mensch wie der noch nicht Erzogene drücken ihre Empfindungen nicht nur durch ihre Gesichtszüge, sondern auch durch ihre Bewegungen aus,

der ganze Körper spricht bei ihnen mit. Um diese Gefühle zur Geltung zu bringen, bedienen Tanz und Musik sich auch der gleichen rhythmischen Skala, sie kann ruhig oder heftig, langsam oder schnell gestimmt sein, sie gehen immer Hand in Hand. Der Grad der Erregung wird sich in der Schnelligkeit der Bewegung und der Stärke des Rhythmus deutlich spiegeln. Der Rhythmus ordnet diese Bewegungen, die vom Affekt angeregt werden, und erhebt sie dadurch zur Kunst. Das Unwillkürliche tritt in das Bewußtsein und wird in der Übereinstimmung von Seele und Körper ein Spiel der eigenen höchsten Lust. Fortgesetzte starke rhythmische Bewegungen haben für den Ausführenden einen hohen Lustwert, der bewirkt, daß Handlungen, die ursprünglich einen gewissen Zweck verfolgten, auch dann noch wiederholt werden, wenn dieser Zweck längst aus den Augen gesetzt wurde. So wurde der Tanz, dem anfänglich zauberischer Wert innewohnte, zum bloßen Vergnügen, zur bedeutungslosen Unterhaltung, und man muß, will man den Tanz als einen Faktor der Kultur würdigen, sich um Jahrtausende in der Geschichte zurückversetzen oder das Leben der Naturvölker studieren. Seine primären Motive werden da am kenntlichsten hervortreten, wo er noch mit der gesamten Lebensanschauung der Menschen verwachsen ist.

Die ästhetische Begabung der Primitiven hat den Tanz zur höchsten Kunst ausgebildet, und während sich alle anderen Künste bei ihnen noch auf der untersten Stufe der Entwicklung befinden, ein Stadium, über das sie nicht hinauskommen, hat die Kunst der rhythmischen Bewegung bei ihnen eine Pflege gefunden, deren Intensität für die Stärke des seelischen Anteils zeugt, den sie dazu mitbringen. Der Naturmensch tanzt bei jedem Anlasse seines Lebens, die Freude gibt ihm ebensoviel Gelegenheit dazu wie die Trauer, er tanzt aus Liebe und tanzt aus Haß, seine Gebärden und seine Bewegungen sind reicher an Ausdrucksmöglichkeiten wie seine Sprache. Bei den Kulturvölkern äußert sich der ästhetische Schaffensdrang in Werken der Kunst und der Technik, bei den Naturvölkern im Tanz. Er bedeutet für sie eine Vertiefung des Daseins, die Verbindung mit

dem Übernatürlichen und die Abwendung vom Gewöhnlichen. Für sie ist der Tanz nicht bloß der Ausdruck überschüssiger Lebensfreude, er ist ihnen Poesie und Religion und Politik, denn er dient ihnen als einziges Mittel, die Angehörigen ihres Stammes zusammenzuhalten. Der Tanz erfüllt die Masse mit den gemeinsamen Empfindungen und regt sie zu den gemeinsamen Gefühlsäußerungen an, die jedem Volke Lebensbedürfnis sind und die im Stadium einer fortgeschrittenen Kultur durch andere Hebel, als da sind Konfession, Partei u. ä., ausgelöst werden. Daher stammt die große soziale Bedeutung, die der Tanz im Leben der Naturvölker einnimmt, eine Wichtigkeit, die durch den Umstand gesteigert wird, daß ihm in seinem Ursprung magische Wirkungen zugeschrieben werden.

Der Tanz entstand als Gottesdienst und trat zuerst als Begleitung religiöser Zeremonien auf. In enger Verbindung damit steht der Tanz als Zauber und Beschwörung, der aus den abergläubischen Vorstellungen heraus erwuchs, die der Naturmensch über die Tierwelt hegte. Ihm war das wilde, ungezähmte Tier unter Umständen feindlich, aber niemals seelisch fremd, er fühlte sich mit ihm verwandt, als ein Wesen gleicher Art, ja er betrachtete es als Totem als durch geistige, geheimnisvolle Bande mit sich verknüpft. Der Primitive hing ja mit der Tierwelt, die ihn umringte, viel enger zusammen als irgendeine der späteren Generationen, er hatte ihr alle Bedürfnisse abzugewinnen, die sein Leben an Nahrung, Kleidung, Waffen und Schmuck verlangte. Kein Wunder, daß er sie genau beobachtete und ihre Eigenart kennenlernte. Höhlenzeichnungen aus dem Quartär beweisen, daß der Urmensch sich in Tierfelle verkleidet auf die Jagd begab. Hermann Klaatsch, der der Nachahmungssucht des Menschen eine große Rolle zuschreibt, sieht in der Nachahmung des Benehmens und der Laute der Jagdtiere den Anfang aller sozialen Vergnügungen. Vielleicht liegt hier die Wurzel der Tiertänze, die eine so ungemeine Verbreitung haben und bei den Naturvölkern so gut gefunden werden wie bei den Kulturmenschen des Altertums und des Mittelalters.

Am stärksten wird natürlich das ganze Seelenleben der Jägervölker von den Beziehungen zwischen Mensch und Tier beeinflußt, bei ihnen knüpfen Tänze und Lustbarkeiten beinahe zwangsmäßig an die Beobachtung der Tiere an. Dabei können die Gedankenverbindungen höchst verschieden sein. Gewisse Prärieстämme der Indianer Nordamerikas führen, wenn sie einen Büffel erlegt haben, mit Büffelfellen maskiert, Tänze auf, um den Geist des gemordeten Tieres zu versöhnen. Ganz ebenso verfahren die nordasiatischen Ostjaken bei ihrem Bärenfest. Sie setzen Masken aus Birkenrinde auf, umtanzen den Kadaver des Bären und halten Reden an seinen Geist, um ihn freundlich zu stimmen. Ist es den Anwohnern der Ostküste Asiens gelungen, sich eines Walfisches zu bemächtigen, so verhüllen sie sich mit roh geschnitzten Masken und tanzen dem getöteten Tier einen Sühnetanz.

Andere Tiertänze geschehen der zauberischen Wirkung zuliebe, die man ihnen zuschreibt. Man glaubt, daß gewisse Tiere Einfluß auf die Witterung, vor allem den Regen haben, und da dieser in allen tropischen Gegenden eine so große Rolle spielt, sucht man durch die Nachahmung dieser Geschöpfe die gleichen Zwecke zu erreichen. Im alten Mexiko fand alle acht Jahre ein Fest statt, an dem die Vegetation ausruhte, da traten sämtliche Gottheiten auf, man nannte es davon das Fest des Göttertanzes. Die Tänzer verkleideten sich als Kolibri, Schmetterling, Biene, Fliege, Bremse, Uhu, Ohreule. K. Th. Preuß macht bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam, daß griechische Vasenbilder, die hundert Jahre vor der Zeit entstanden, in der ein Aristophanes in seinen Komödien Tiere auftreten ließ, bereits Vögel, Frösche, Wespen, Ameisen in Chortänzen zeigen, daß die Idee des Tierzaubers durch Masken und Tanz also über die ganze Welt verbreitet war.

Die Verhüllungen durch Masken sind dabei nicht auf den Zuschauer berechnet, sie dienen nur der Zauberwirkung, die man auch durch das Anlegen des Tierfelles zu verstärken sucht. Die Tarahumara in Mexiko, denen der Hirsch und der Truthahn als Regenbringer gelten, glauben, daß sie tanzen müssen wie die Hirsche und

spielen wie die Truthähne, um den Göttern zu gefallen, die ihnen dann zur Belohnung den gewünschten Regen senden. Andere Tiertänze haben die Bestimmung, Erfolge bei der Jagd zu erzielen. Werden z. B. die Känguruhs in der Dürre seltener, so daß die Einwohner beginnen Mangel zu leiden, dann begeben sich die Westaustralier nach dem Känguruh-Hügel, zu dem sie, je nachdem, fünfzig bis siebzig Kilometer zurückzulegen haben, und führen dort den Känguruhtanz auf, der die Sprünge dieser Tiere nachahmt und ebenso wie der Emutanz von ihnen vortrefflich exekutiert werden soll. Auch die Indianer kennen Büffeltänze, die den zauberischen Zweck verfolgen, die Büffelherden anzulocken, um eine reiche Jagdbeute zu verbürgen. Dabei werden als Büffel verkleidete Tänzer von den anderen Teilnehmern scheinbar erschossen. Diesen Tanz wiederholen sie oft wochenlang, bis die Herden, die andere Jagdgründe aufgesucht haben, wiederkehren. Catlin, der jahrelang unter den Sioux und Jowa am Mississippi lebte, beschreibt auch den Bärentanz, der an die Reihe kam, wenn diese Stämme sich zur Bärenjagd anschickten. Er hatte den Zweck, den großen Geist der Bären günstig zu beeinflussen. Die Teilnehmer hüllten sich dazu in Bärenfelle und legten entsprechende Kopfmasken an, sie tanzten meist mehrere Tage hintereinander. Ähnlich verfahren die Eskimos, bei denen die Tänzer sich bei diesen Gelegenheiten in Wölfe, Füchse, Bären und Hunde verkleiden. Bei den Anwohnern der Behringstraße waren die Masken des Eisbären, des Seehunds, des Lachses besonders beliebt, sie kannten auch einen Tanz, der die Verfolgung eines Renntieres durch einen Wolf darstellte und dadurch merkwürdig war, daß ein Wechsel der Maske dabei stattzufinden pflegte.

Eine weitere Art der Tiertänze sind die Totem-Tänze in denen gewisse Tiere als Ahnen des Stammes verehrt werden. Indem der Ausführende sich dabei bestrebt, die äußere Gestalt des Vierfüßlers oder Vogels möglichst wirklichkeitstreu zu imitieren, nimmt er an, daß ihm auch die seelischen Eigenschaften und körperlichen Vorzüge desselben zuteil werden, also Stärke, Mut, List, Klugheit usw. Bei dem großen Feste der Sonne, das die alten Peruaner vor ihrer Ent-

deckung durch die Spanier in Cuzco alljährlich begingen, erschienen Abgesandte aus allen Teilen des weiten Reiches, und zwar jeder von ihnen in der Maske des Tieres, von dem der betreffende Stamm seinen Ursprung ableitete. Die einen verkleidet als Hirsche und Füchse, die andern als Eulen, Kondore, Falken, Pelikane, Fledermäuse, dritte endlich als Fische, Krabben oder Skorpione. Auf den Gefäßen, welche die Überreste der älteren Trujillokultur bilden, sieht man diese Maskentänzer häufig dargestellt. In der Zeit, in der die kalifornischen Indianerstämme ihre Winterdörfer beziehen, wo die Männer allein und von den Weibern getrennt wohnen, widmen sie sich Tänzen, bei denen sie durch umgelegte Felle oder entsprechenden Federschmuck die Totem-Tiere verkörpern. Die Absicht geht dahin, sich mit den Geistern derselben auf zauberische Weise in Verbindung zu setzen. Am stärksten und überzeugtesten aber haben die Indianerstämme Nordamerikas den Totem-Tänzen gehuldigt, wie diese Rasse es überhaupt gewesen ist, bei der man geradezu von einer Tanzkultur sprechen darf. Sie haben den Tanz als Äußerung ihres ganzen Gefühlslebens zur höchsten Kunst erhoben, und es ist wahrlich nicht ihre Schuld, wenn das Vordringen des weißen Mannes diese beziehungsreichen, vorwiegend religiösen Darbietungen zu bloßen Schaustellungen erniedrigte. Die Prärieстämme teilten ihre männlichen Angehörigen je nach dem Alter in verschiedene Bünde, von denen jeder seine eigenen Tänze, Tanzgerätschaften und Tanzmasken besaß. Allein die Irokesen kennen 32 verschiedene Tänze. Einer der angesehensten Geheimbünde war der der Hamatsa, denen man kannibalische Gewohnheiten nachsagte. Alle ihre Maskentänze führen Totem-Legenden vor, d. h. sie stellen die Abenteuer eines sagenhaften Ahnherrn dar, dem es gelang, sich des Totem-Tieres zu bemächtigen. Im Mittelpunkt eines dieser Tanzfeste steht die Herbeilockung eines neugeweihten Hamatsa aus dem nahen Walde, in dem der Dämon von ihm Besitz ergriffen hat. Die Tochuittänze bewegen sich um die fabelhafte Schlange Sisiutl, die in Gestalt einer großen Attrappe mitgeführt wird. Die Nutlmatl benehmen sich bei ihren Tänzen wie die Verrückten, sie necken die Zuschauer, die sie in jeder

Weise belästigen, die sie in der guten alten Zeit, wenn es ihnen einfiel, sogar getötet haben sollen. Nur bei einem Volke wie diesem, dessen öffentliches und privates Leben so durchaus vom Tanze beherrscht wurde, der geradezu den letzten Ausdruck seines Wesens bildete, war es möglich, daß aus dem Tanz eine neue Religion entstehen konnte. Die sogenannte Geistertanzreligion der nordamerikanischen Rothäute entstand am Ende des 18. Jahrhunderts. Ihr religiöser Gehalt war ein Gemisch heidnischer Überlieferungen und halb oder gar nicht verstandener christlicher Lehren. Der Glaube an die Wiederkunft der verstorbenen Indianer verquickte sich mit der Erwartung eines indianischen Messias, der den roten Mann in alle seine Rechte einsetzen würde. Der Kultus dieses Bekenntnisses war ein Tanz in aufgeregtester Form, der schließlich in ekstatische Raserei ausartete. Jedenfalls besaß diese Religion so zahlreiche und so überzeugte Anhänger, daß ein schoschonischer Prophet der Prärieindianer im Jahre 1888 eine Bewegung der Geistertänzer hervorrufen konnte, die 1890/91 zu dem letzten großen Aufstand der von den Yankees so schmählich behandelten Indianer führte.

Die Zaubertänze in Tiergestalt sind schon mimische Vorstellungen, die bei dem Ausführenden einen gewissen Grad des Miterlebens voraussetzen. Es ist von ihnen nur noch ein Schritt zur Pantomime und nur noch ein weiterer bis zum Drama. Die Nachahmung des Lebens, die mit der Tierwelt begann, mußte mit der Fortentwicklung der Kultur auf höheren Stufen ganz von selbst Fortschritte machen und sich auf weitere Gebiete erstrecken. Man beschränkt sich nicht mehr auf die Tiere, man ahmt den Mitmenschen nach, die Wolken, man stellt sich Dämonen und Götter vor, deren Handlungen nachgemacht werden. So entwickeln sich gewisse Tänze in engstem Zusammenhang mit gewissen Kulten. Sie ordnen sich von selbst in einige große Gruppen, die neben den Jagd-, als den eigentlichen Tiertänzen, diejenigen Tänze begreifen, die mit der Ernte in Beziehung stehen, andererseits die, welche mit Krieg und Trauer zusammenhängen.

Griechisches Vasenbild. Tanz

Ackerbautreibenden Völkern waren Aussaat und Ernte die wichtigsten Verrichtungen ihres Daseins, solche, die vom Einfluß bestimmter Gestirne nicht zu trennen waren. Die Chibcha in Kolumbien verehren die Sonne als Dämon und neben ihr andere Dämonen, die sich mit ihr in die Wirkung auf die Vegetation teilen. Sie führten Tänze auf, bei denen die Teilnehmer Masken trugen, welche diese Dämonen verkörperten und nach der Sage einst von den Dämonen selbst dem Volke gegeben wurden, indem sie sich „die Gesichter" abnahmen. Es sind gewaltige plastische Helmmasken aus Holz, mit weit vorspringenden Mäulern und riesigen spitzen Hauern. Bei den Maskentänzen zur Zeit der Ernte traten die Tänzer mit vergoldeten Gesichtsmasken auf. Dem Sonnenkultus galt auch das japanische Tanzdrama, das auf einer Bühne vor dem Shintô-Tempel aufgeführt wurde. Es vergegenwärtigte die Tänze einer Göttin, die sie ausführte, um die Sonnengöttin Amaterasu aus der Felsenhöhle hervorzulocken, in die sie sich schmollend zurückgezogen und damit die Erde ihrer segnenden Strahlen beraubt hatte. Es war mit typischen Masken und prunkvollen Zeremonialkostümen ausgestattet. Obgleich die Indianer ein Jägervolk waren, feierten sie zur Mittsommerzeit ein Sonnentanzfest, das den Tänzern Gelegenheit zu blutigen Selbstkasteiungen gab. Bis auf einen Schurz um die Hüften nackt, die Haut bemalt und mit Kränzen geschmückt, tanzten sie um einen Pfahl, das Gesicht starr der Sonne zugewandt. In tiefen Einschnitten der Haut befestigten sie Holzpflöcke, die durch Stricke mit dem Sonnenpfahl verbunden waren. An diesen wurde der Tänzer auch in die Höhe gezogen, bis die Knebel rissen und das Übermaß des Schmerzes ihm das Bewußtsein raubte. Dem Monde zu Ehren feierten die Kayapô in Ostbrasilien ein dreitägiges Fest, bei dem die Tänzer am ganzen Leib mit Federn beklebt waren und als Höhe- und Schlußpunkt bei ihrem Tanz einen schweren Holzklotz auf der Schulter balancierten.

Tänze zu erfinden, die den Verrichtungen des Säens und Erntens abgelauscht sind, war um so leichter, als dabei alle Bedingungen einer im Takt ausgeführten rhythmischen Tätigkeit gegeben scheinen.

Auf Madagaskar sollen Mädchen und Frauen noch heute die Feldbestellung im Tanzschritt mit scharf hervortretendem Rhythmus vollziehen. Das Frühlingsfest, das die alten Mexikaner begingen, führte den Namen „mit der Rassel den Samen ausstreuen". Unter Führung der Könige, die sich dabei beteiligten, stellten die mit Rasseln ausgestatteten Tänzer alle Vorgänge dar, die bei der Aussaat stattzuhaben pflegen. An den Erntetänzen der Chinesenstämme Ostasiens nehmen die Weiber keinen Anteil, dagegen treten bei ihnen Männer auf, die als Weiber verkleidet sind und ihre Haare auch wie Frauen frisieren.

Diese seltsame Beobachtung führt zur Kenntnis einer Erscheinung, die sich überall dort einzustellen pflegt, wo Vegetationskulte vorherrschende Bedeutung gewinnen. Es tritt, wie Wilhelm Wundt sagt, eine mit unwiderstehlicher Macht wirkende Assoziation zwischen Keimen und Sprossen in der Natur und dem geschlechtlichen Leben zutage, die stark erotisch gefärbte Tänze in ihrem Gefolge hat. Ist der Tanz schon an und für sich die Kunst, in der das Sexualmoment der Natur der Sache nach am stärksten hervortritt, so ist bei der Betonung des Sexuellen der Übergang ästhetischer Empfindungen in rein sinnliche vollends gar nicht zu vermeiden. Für die afrikanischen Neger mit ihrem leidenschaftlichen Bedürfnis nach Schreien und Toben bildet der Tanz eine unentbehrliche Zerstreuung, der er mit unglaublicher Ausdauer huldigt. Am beliebtesten sind Tänze gymnastischer Art mit erotischem Hintergrund, wie denn der berühmte Bauchtanz der Orientalinnen seinen Ursprung auf die Tanzkunst der Neger zurückführt. Auch die Buschmänner im Süden Afrikas kennen einen lasziven Tanz, der nach dem Ausspruch von Ratzel nichts anderes ist als ein langsam und methodisch bis zum Krampf gesteigerter Ausbruch von Zügellosigkeit. Sie nennen ihn den Bluttanz, weil sich die Tänzer dabei absichtlich heftiges Nasenbluten zuziehen und ihr Blut in Strömen vergießen. Trotzdem ist er sehr beliebt und wird oder wurde häufiger ausgeführt, als es die Sitte erlaubte. Es gibt Zeichnungen, in denen dargestellt wird, wie die Gottheit Buschmänner dafür züchtigt, daß sie

diesen Tanz ohne Einwilligung ausführten. In Indien verfügt jeder größere Tempel der Hindu über eine Anzahl von Natschmädchen, die wir uns nach portugiesischem Vorgange gewöhnt haben Bajaderen zu nennen. Ihr Tanz, der eine lediglich frivole Schaustellung geworden ist, gehörte einstmals zu den Verrichtungen des Gottesdienstes und wird als Überbleibsel der altorientalischen geheiligten Tempelprostitution angesehen. Eine besondere indische Sekte, die den Dienst der Cakti pflegt, übt ihrer Göttin zu Ehren dabei Tänze aus, die in wahre Orgien ausarten sollen und sich eines recht üblen Rufes erfreuen. Die Inselbevölkerung Polynesiens läßt nicht leicht eine Gelegenheit zum Tanzen unbenutzt vorübergehen. Sie üben fleißig und mit Ausdauer und haben sich einen reichen Schmuck erfunden, der bei dieser Gelegenheit angelegt oder gehandhabt wird. Auf den Karolinen kennen sie Tänze, die von einer so obskönen Realistik sind, daß Preuß sie eine choreographische ars amandi nennt, die Bewohner Neu-Mecklenburgs und des Bismarck-Archipels geben ihnen darin nichts nach. Der Reisende Semper hörte von lasziven Tänzen der Palau-Weiber, die zu Ehren einer weiblichen Gottheit in Mondscheinnächten stattfinden, aber man erlaubte ihm nicht, sich durch den Augenschein von dem Charakter derselben zu überzeugen.

Diesen erotischen Tänzen reihen wir jene an, die die Pubertätsfeiern der Jünglinge und jungen Mädchen begleiten. Es handelt sich dabei um den Akt der Aufnahme unter die Erwachsenen, ein Vorgang, der sich in der Konfirmation ja bis in unsere Tage hinein erhalten hat und, wenigstens in Berlin, auch bereits wieder mit Tänzen gefeiert wird. Die Neger haben dazu Maskentänze mit symbolischer Bedeutung, im alten Peru traten bei dem Fest der Jünglingsweihe Tänzer auf, die in Pumafelle gekleidet waren, und man ließ bei diesem Anlaß die Mumien der Vorfahren an dem allgemeinen Vergnügen teilnehmen. Halten die Eingeborenen Südamerikas die heranwachsenden Knaben für reif zur Aufnahme unter die Männer, so führen sie den Marakétanz aus, bei dem die Aspiranten allerlei Martern ausgesetzt werden. Man gibt sie den Bissen großer Ameisen

und Wespen preis und stellt ihre Standhaftigkeit auf mehr als eine Probe. Ebenso spielen bei dem Mabucha-Tanz der Baining im Bismarck-Archipel Geißelungen und Rutenschläge eine große Rolle. Beim Schweinetanz der gleichen Völkerschaft werden die jungen Leute in die Mitte des Kreises gesetzt, den man beim Tanzen bildet, dann bedeckt man sie mit Brennesseln, von denen sie auch essen müssen.

Als eine zweite große Gruppe sondern sich die Kriegs- und Waffentänze, die wohl ohne Ausnahme allen Völkern bekannt waren und in abgeschwächter Form bis tief in historische Zeiten hinein gedauert haben. Dabei treten der Zweck und die Art der Ausführung des Tanzes in eine Wechselbeziehung, bei der eines das andere bedingt. Diese exaltierten Massentänze steigern durch die Lieder, die dabei gesungen wurden, durch die Heftigkeit der Bewegungen, durch die dabei verwandten Waffen die Kampfeslust, sie können sie aber auch hervorrufen, wenn es gar nicht beabsichtigt ist. Auf Trinidad entstand aus einem Kriegstanz ein gar nicht geplant gewesener Aufstand. Die Indianer steigerten sich durch ihren Tanz in eine solche Raserei, daß sie sich auf die zuschauenden Spanier stürzten und sie allesamt ermordeten. Die anregende Wirkung eines gemeinsam ausgeführten Tanzes und Gesanges ging in diesem Falle weit über das hinaus, was vorgesehen war. Wenn die Maori auf Neuseeland ins Feld ziehen, so beschmieren sich ihre Krieger die Körper mit Kohle und der heiligen roten Erde, stecken sich Federn ins Haar und beginnen dann den Kriegstanz, in dem sie einen guten Teil körperlicher Kraft ausgeben, um Kampfesleidenschaft in ihren Herzen zu entfachen. Sie hocken dann reihenweise hintereinander nieder, schnellen plötzlich auf Befehl des Häuptlings in die Höhe, springen, in der erhobenen rechten Hand ihren Speer haltend, auf dem einen Bein nach der einen Seite, auf dem anderen nach der andern Seite, und dann, die Waffe schwingend, mit beiden Füßen in die Luft, wozu sie kurztaktige Lieder brüllen. Währenddem tanzen vor der Front alte Weiber, die sich mit Roterde beschmiert haben. Die Malaien sind geübte und sehr kunstreiche Waffentänzer. Da wo bei ihnen noch die

Kopfjagd im Schwange ist, tanzen schon die halbwüchsigen Knaben eine Nachahmung derselben, wobei eine Kokosnuß den Kopf vorstellen muß. Auf Celebes wird ein Waffentanz exekutiert, bei dem der ganze Leib in Bewegung ist und allerlei Sprünge, Biegungen und Schwenkungen ausgeführt werden. Bei den Hoffesten des Sultans in Kutei treten Dajaken mit Speer und Kris in Waffentänzen auf, die Tanz und Pantomime vereinen, aber wie von Ratzel berichtet wurde, durch ihre große Langsamkeit auffallen. Es sei mehr Anstand darin als Anmut, auch würden mehr einzelne Muskeln in Tätigkeit gesetzt als der ganze Körper. Ein Kriegstanz ist auch der Korrobori der Australier. Die Tänzer lassen sich dazu möglichst schreckerregend bemalen und schmücken sich die Körper mit Bündeln von Blättern. Sobald es dunkel wird, zünden die Weiber ein gewaltiges Feuer an, trommeln und singen eintönige Weisen. Dann beginnen die Männer, Speere und Feuerbrände schwingend, unter grimmigen Gebärden ihren Tanz, der zuletzt in ein tolles Rennen und Jagen im Kreise herum ausartet. Von Zeit zu Zeit brechen sie in ein wildes Geheul aus, schlagen ihre Waffen aneinander und stoßen die Fackeln auf den Boden, daß die Funken sprühen. Ganz ähnliche Kriegstänze kannten die Indianer, bei denen die Sioux vor Beginn eines Feldzuges oft mehrere Tage vor dem Ausmarsch mit Tänzen zubrachten, denen sie eine günstige Zauberwirkung zuschrieben. Einen merkwürdigen Kriegstanz, der indessen mehr als Präventivmaßregel gegen kriegerische Betätigung, denn als Anreizungsmittel dazu betrachtet werden kann, machte Karl von den Steinen bei den Bororò in Brasilien mit. Gerade als dieser Forscher sich bei ihm aufhielt, fürchtete der Stamm einen Überfall durch die Kayapò, seine Nachbarn, und veranstaltete zur Abwendung der Gefahr ein großes Tanzfest. „Wir tanzten auf der Stelle," berichtet der deutsche Reisende, „während ein alter Häuptling in der Mitte stand und den Rasselkürbis schüttelte. Wir hielten dabei die Hände vor den Mund, brüllten dumpf u u hinein und knickten taktmäßig in die Knie."

Die Waffentänze, die bei Trauerfeiern und Leichenbegängnissen der Naturvölker stattfinden, sind Veranstaltungen, welche die Seele

des Verstorbenen gegen Dämonen schützen sollen, vielfach aber auch Abwehrmaßregeln der lebend Zurückbleibenden, welche sie gegen die Wiederkehr des Toten und seine Rache zu hüten bestimmt sind. Die Tänzer machen sich dabei dem Geist, der sie suchen will, durch Masken unkenntlich. Ganz phantastische Formen nehmen z. B. die Hareiga-Tänze der Baining im Bismarck-Archipel an, die dem Andenken Verstorbener gelten. Dazu schmücken sich die Männer und fertigen Masken an, die oft einen gewaltigen Umfang annehmen, es gibt deren, die $4^1/_2$ Meter hoch sind. Sie bestehen aus einem Gerüst von Bambusstäben, das mit Baumrinde überzogen wird, und erfordern viel Arbeit. Bei dem eigentlichen Tanz macht der Träger der großen Maske nur wenige Schritte, dann läßt er sie zu Boden fallen und ergreift die Flucht, während die übrigen Teilnehmer des Festes sich auf den weggeworfenen Gegenstand stürzen und Fetzen desselben als Amulett mit nach Hause nehmen. Im Gebiet des Pamir und Hindukusch wird die Leiche eines verstorbenen Kafirs auf dem Tanzplatz ausgestellt und unter Lobpreisungen, Wehklagen und Abschiedsgrüßen umtanzt. Später wird der Tanz noch mit einer Strohfigur wiederholt, die man auf den Friedhof trägt und verbrennt. Auch bei Errichtung hölzerner Standbilder, welche die Stelle der Grabdenkmäler vertreten, finden tagelang verschiedene Tänze statt. Die überlebensgroßen Figuren werden festlich gekleidet, von Sklaven gestützt und gehalten, und vollführen zum Takte der Musik tanzende Bewegungen. Um die Figur als Mittelpunkt bilden Frauen und Mädchen in abgerissenen Kleidern, ungekämmt und schmutzig, einen Kreis. Außen tanzen die männlichen Angehörigen in voller Festtracht, mit Tanzäxten in der Hand. Bald vollführen sie Kniebeugen, bald machen sie ausfallartige Bewegungen gegen die Mitte, stampfen mit den Füßen den Takt und fassen sich paarweis um Hüften und Schultern. Der Toku-Tanz der Malaien auf Halmahera, der zur Totenfeier getanzt wird, besteht aus einem Rundgang mit Strickziehen vom Abend bis zum Morgen. Beim Totentanz der Alfuren tanzt ein geschlossener Kreis, der sich jauchzend beständig von rechts nach links dreht, während ein

Orchester alter Weiber außen sitzt und den Takt angibt. Die Fidschi-Insulaner tanzen bei ihren Totenfesten um eine Trommel mit Menschengesicht, die den Verstorbenen darstellt.

Die Tänzer, welche bei diesen Gelegenheiten auftreten, spielen die Rolle von Geistern, denen man nahezukommen meint, weil auch ihr Hauptvergnügen im Tanz besteht. Der Zweck ist Abwehr der Dämonen. Bei manchen Völkerschaften steht die Zauberwirkung, die man dem Tanze zuschreibt, so im Vordergrunde, daß sie, wie z. B. die Tarahumara in Neu-Mexiko, überhaupt gar keine Profantänze kennen. Selbst wenn sie sich auf den Acker begeben, um ihre Feldverrichtungen vorzunehmen, schicken sie einen der Ihrigen nach Haus, wo er auf dem Tanzplatz tanzen und singen muß, damit die Arbeit von Erfolg begleitet ist. Droht den Hupa in Kalifornien eine Epidemie oder steht ihnen sonst ein Unglück bevor, so tanzen sie, um es abzuwenden.

Wenn die Chibcha in Kolumbien ein neues Haus erbauen, so wird das Einrammen der Pfähle von Tänzen begleitet, bei denen die Teilnehmer in der wie ein Fuchs gestalteten Maske des Tanzgottes Nencatacoa auftreten. Die Reiterstämme der Eingeborenen Südbrasiliens lassen zur Abwehr böser Geister einen Tanz ausführen, bei dem die Tänzer mit weißer Farbe bemalt und mit Straußenfedern geschmückt werden. In Tibet beschwört man die Krankheitsdämonen durch ekstatische Tänze, die von Tänzern, die befranste, spitze Mützen tragen, in feierlichen Reigen vollzogen werden. Die Singhalesen auf Ceylon bedienen sich ebenfalls zum Verscheuchen der Krankheitsdämonen gewisser seltsamer Tänze, bei denen man abschreckend gestaltete Masken benutzt. Die Ureinwohner des Bismarck-Archipels pflegen den Tanz mit der gleichen Liebe und Hingabe wie die nordamerikanischen Indianer. Dieser Kultus ist die Sache gewisser Geheimbünde, an denen nur Männer beteiligt sind. Zu einer bestimmten Zeit waren die Dukduk-Tänzer die angesehensten und zugleich die am meisten gefürchteten, denn sie galten als Geister, wozu das Geheimnis, mit dem sie sich zu umgeben verstehen, die seltsame Tracht, die sie anlegen, die grotesken Masken,

die sie brauchen, wesentlich beitragen. An die Masken wenden sie die größte Arbeit, es gibt darunter solche, die nur von Männern gesehen werden dürfen.

Eine charakteristische Besonderheit aller Tänze der Naturvölker liegt in dem Umstande, daß sie beinahe ausnahmslos nur von einem der beiden Geschlechter ausgeführt werden. Meist von den Männern allein, die Weiber schauen zu und machen die mehr oder weniger primitive Musik, oft genug aber sind sie nicht nur von jeder Teilnahme völlig ausgeschlossen, sondern dürfen nicht einmal sehen, was die Männer vornehmen. Daß beide Geschlechter sich bei den Tänzen mischen, ist eine seltene Ausnahme, tanzen die Weiber auch, so tun sie es für sich. Das hängt mit der Wichtigkeit zusammen, die man dem Tanze beilegt, er gilt für etwas so Ehrenvolles, daß er den Männern vorbehalten bleibt; bei den Negerstämmen Innerafrikas gehört der Zeremonialtanz zu den Repräsentationspflichten der Häuptlinge. Vollends, wo dem Tanz noch eine sakrale Eigenschaft innewohnt, wo er einen Bestandteil des Zauberkultus bildet, liegt seine Ausführung allein den Männern ob, und auch bei diesen häufig nur gewissen, besonders ausgebildeten Individuen. Bei den Fetischpriestern der afrikanischen Neger, den Medizinmännern der Indianer, den sibirischen Schamamen bildet der Tanz einen Teil der Ausübung ihres Berufes. Die Indianer bereiten sich durch den übermäßigen Genuß von Tee, Tabak und allerlei Medizinen auf ihre Tänze vor, und wer bei den Hupa in Kalifornien Schamame werden will, tanzt monatelang jede Nacht um das Feuer im Schwitzhaus. Der systematisch in höchster Übertreibung fortgesetzte Tanz dient als Narkotikum, so gut wie es längeres Fasten oder Rauchen oder das Einnehmen gewisser Gifte es ebenfalls tun würden. Die Naturvölker berauschen sich am Tanz, an den Zuständen der Ekstase, die er herbeiführt, haben aber nur die Männer teil. Ob die männliche Selbstsucht den Weibern diesen Genuß nicht gönnte? Ob der männliche Dünkel, etwas voraus haben zu wollen, sich den Tanz als Reservatrecht vorbehielt? Wer wollte das entscheiden?

Griechisches Vasenbild. Tanz

Die schwierigste Frage dürfte die nach der Technik des Tanzes sein, und sie ist nur mit Einschränkungen zu beantworten. Die Mehrzahl der Reisenden, deren Beobachtungen Ratzel, Buschan u. a., denen wir unsere Notizen entnehmen, bei ihren Zusammenstellungen des völkerkundlichen Materials zugrunde legten, spricht wohl vom Tanz, aber das „Wie" desselben hat sie entweder nicht interessiert oder sie fühlten sich außerstande, es deutlich und überzeugend wiederzugeben. Man kann Töne durch konventionelle Zeichen so bezeichnen, daß sie sich überall und nach beliebig langer Zeit wiederholen lassen, die Tanzkunst hat dieser Versuche bis jetzt gespottet.

Die Bewegungen, die beim Tanz ausgeführt werden können, Hüpfen, Drehen, Springen, Wenden, Bücken usw., sind fast nicht zu zählen und vor allem nicht so zu fixieren, daß sie sich wiederholen ließen Maurice Emmanuel hat berechnet, daß die Zahl der möglichen Kombinationen, die an Stellungen von Armen und Beinen, Kopf und Rumpf beim Tanze vorkommen können, sich auf 95 140 beläuft. Wer wollte es wagen, sie in ein System zu bringen, das sich handhaben ließe wie die Notenschrift? Man muß von vornherein darauf verzichten und sich damit begnügen, ein ungefähres Bild zu gewinnen. Auch in seinen allgemeinen Umrissen betrachtet, wirkt es noch außerordentlich reich und oft genug überraschend, denn wer hat schon einmal von Tänzen gehört, die im Sitzen abgemacht werden?

Die Mehrzahl der Tänze sind richtige Bewegungstänze, bei denen der ganze Körper mitarbeitet, der Hauptanteil aber den Füßen zufällt. Oft begnügt man sich mit rhythmischem Gehen. Die vorderindischen Stämme des Binnenlandes führen Reigentänze aus, die aus einem langsamen Vorwärtsschreiten um ein in der Mitte des Kreises brennendes Feuer bestehen, dabei machen sie halbe Drehungen unter gleichzeitigen Bewegungen der Arme. Beim Korrobori der Australier bewegen sich die Männer mit eigentümlich gekrümmten und gleichzeitig gespreizten Beinen, mit vorgebeugtem Oberkörper in langsam stampfendem Schritt auf die Zuschauer zu

und wieder zurück. Der Eremo-Tanz der mexikanischen Indianer findet in gebückter Haltung statt, wobei die Tänzer die mit Laub geschmückten Arme ausstrecken und zusammenschlagen, womit sie das Hin- und Herschwimmen der Fische darstellen wollen. Die Tänze der brasilianischen Ipurina am Purus bestehen in einfachen Umgängen in einem eigentümlichen Gleichschritt, wobei mit einem Fuß zwei Schritte vorgetreten und der andere nachgezogen wird. Man darf sich diesen Tanzschritt also etwa so denken, wie auf der Bühne der typische Königsschritt ausgeführt wird, im Leben hatte von allen Königen der Welt wohl nur der unglückliche Ludwig II. von Bayern diesen Gang an sich.

Das taktmäßige rhythmische Stampfen gehört bei den Naturvölkern sehr wesentlich zum Tanz, es tritt oft ganz an seine Stelle wie bei den Einwohnern der Santa-Cruz-Inseln in der Südsee. Bei dem Lieblingstanz der Oyampi-Indianer, dem Guavacan, bilden Männer und Frauen einen Kreis, stampfen zweimal heftig auf, gehen dann vorwärts, lassen einander los, umschlingen sich paarweis und drehen sich schnell herum. Wo der Nachdruck auf dem Stampfen liegt, kann es natürlich auch auf dem Flecke ausgeführt werden, und die Zahl der Stehtänze ist denn auch nicht gering. Bei dem schon erwähnten Maraké-Tanz stehen die jungen Männer rund um ein mit Rinde bedecktes Loch, stampfen im Takt mit dem rechten Fuß darauf und entlocken bei jedem Tritt einer kleinen Bambustrommel einen kurzen Ton. Die Tänze der Fidschi-Insulaner bestehen vorwiegend in einem Springen auf dem Platze, wobei Beugungen und Biegungen nach allen Seiten gemacht werden. Ein typischer Stehtanz ist der der japanischen Geishas, bei dem die Bewegungen des Körpers auf das geringste Maß beschränkt werden. Er ist eigentlich nur eine graziös kokette Pantomime, bei der das Mienenspiel ebensoviel mitzusprechen hat wie der Fächer und die weiten Falten der Gewänder. Auch der Nationaltanz auf Hawai, genannt Hula Hula, wird stehend ausgeführt. Die Tänzerinnen legen dazu alte Tracht an, weite Blätterröcke, die dem Tutu unserer Balletteusen ähneln, dann bewegen sie Arme und Oberkörper bald langsam und feierlich,

bald rasch und leidenschaftlich, kommen aber nicht vom Fleck. Ebenso bestehen die Tänze auf Tahiti vorwiegend in einem Spiel der Hände und in rhythmischen Schwingungen des Körpers im Stehen.

Tänzer, die sich nicht vom Platze rühren wollen, können schließlich auch sitzen, und so finden wir auf Samoa und einigen Nachbarinseln richtige Sitztänze. Bei dem Siva, dem Nationaltanz der Samoaner, sitzen die Tanzenden im Kreise um die in ihrer Mitte befindliche Dorfjungfrau, die Vortänzerin. Der Tanz beschränkt sich auf rhythmisch ausgeführte Bewegungen der Hände und des Oberkörpers in sitzender Stellung, die meist auf eine pantomimische Darstellung irgendeiner Tätigkeit, wie Rudern, Fischfang od. dgl., hinauslaufen. Am Schlusse erhebt sich die Vortänzerin, um ein anmutiges Solo mit Körper und Füßen zu tanzen. Die Eingeborenen der Marshall-Inseln sollen leidenschaftliche Freunde des Tanzes sein. Sie kennen Tänze ohne Fortbewegung, bei denen sie auf den Knien kauern, die Arme seitwärts ausstrecken und den Oberkörper hin und her wiegen. Cook sah auf seiner dritten Weltreise einen solchen Tanz, an dem 105 Teilnehmer auftraten; er schildert ihn als ein bloßes Wiegen in den Hüften, begleitet von ausdrucksvollen Gebärden der Arme und Hände.

Der moderne Gesellschafts-, Kunst- und Bühnentanz legt den Hauptakzent auf die Füße und ihre Fortbewegung; er hat sich also im Gegensatz zu dem Tanz der Naturvölker in seinen Möglichkeiten wesentlich beschränkt. Er hat auf sakrale und magische Beziehungen verzichtet und ist zu einem bedeutungslosen Spiel herabgesunken. Wie groß sein ethischer Wert bei den Primitiven ist, geht auch aus dem Umstand hervor, daß sie für ihre Tänze vielfach besondere Kleidung und besonderen Schmuck anlegen. Bei den Negerstämmen zeichnen sich die Bali, die Bantu und die Zulu durch die Phantasie, die sie darin entwickeln, ganz vorzüglich aus, aber die Indianer bleiben darin nicht zurück. Sie besitzen außer eigener Tanzkleidung auch eigene Tanzgeräte, die keinen anderen Zweck haben, als beim Tanz in der Hand gehalten zu werden. In dieser Hinsicht sind ihnen die Südsee-Insulaner nah verwandt. Auch sie fertigen sich

seltsame Gerätschaften, die nur beim Tanz in Gebrauch genommen werden und in deren Verzierung Geschmack und Mühe wetteifern. Die Höhe der Absonderlichkeit dürfte wohl die Priesterschaft der Moki erreichen, die bei ihrem alljährlichen Schlangentanz lebende Klapperschlangen in den Mund nimmt. Da, wo die Farbigen mit der Kleidung noch keine Bekanntschaft gemacht hatten, waren sie gewöhnt, sich für ihre Tänze den Körper zu bemalen. Klappernder Zierat erscheint fast unentbehrlich. Die alten Mexikaner stellten alle ihre Götter mit Schellen an den Füßen dar. Zur Begleitung des Tanzes wird von allen Völkern Musik herangezogen. Ihre Bedeutung für den Tanz tritt schon darin hervor, daß bei einzelnen, z. B. den Karaibenstämmen, den Musikern eine hervorragende gesellschaftliche Stellung eingeräumt wird. Der Gesang soll meist einförmig und von schleppendem Rhythmus sein, nur die Eingeborenen der Salomonsinseln besitzen Tanzlieder, welche den Reisenden als merkwürdig auffielen, weil sie an das Jodeln der Tiroler erinnerten. An Instrumenten behauptet sich die Trommel in den verschiedensten Gestalten dauernd an der ersten Stelle, hier hat die Erfindung der Naturvölker versagt. Selbst die Australier, deren Lieblingsunterhaltung nach Angabe aller Forscher in Gesang und Tanz besteht, sind über Instrumente zum Taktklopfen nicht hinausgekommen. Neben der Trommel sind Rasseln, teils zum Anbinden an die Gelenke, teils zum Handgebrauch, ungemein beliebt und über die ganze Welt verbreitet. Nur wenige der primitiven Völker haben neben diesen beiden Urinstrumenten, wie man sie nennen möchte, auch noch Blasinstrumente, wie Pfeifen, Flöten und Trompeten herangezogen, um ihr Tanzorchester zu verstärken.

Tanzsitten und Tanzgebräuche der heutigen Naturvölker sind für die allgemeine Kulturgeschichte um so wichtiger, weil sie ein Licht auf die Anschauungen der Urvölker werfen, von denen man voraussetzen darf, daß sie in analoger Weise gehandelt haben. Man darf das um so zuversichtlicher, als in dem Augenblick, in dem das Licht der Geschichte in das Altertum fällt, alle Berichte darin übereinstimmen, daß der Tanz auch bei den alten Völkern die gleiche wich-

tige und bedeutungsvolle Rolle spielte, daß er auch bei ihnen von der Religion seinen Ausgang nahm, um erst nach einem Verlauf von Jahrhunderten im Profanen zu enden.

Zweites Kapitel

Der Tanz im Altertum

Der Tanz der Kulturvölker des Altertums geht auf die gleichen magisch-religiösen Motive zurück wie jener der heutigen Naturvölker. Tanz war in Ägypten die Hauptbetätigung des Kultus. Die Priester kannten einen astronomischen Tanz, bei dem sie die harmonische Ordnung des Weltganzen sinnbildlich darstellten. Plato weiß über diesen Tanz viel Günstiges zu sagen. Ein Altar bildete als Sonne den Mittelpunkt ihres Kreises, um den die Priester als Himmelszeichen den Reigen führten. Herodot erwähnt einen anderen Tanz, in dem beim Kult des Apis die Geschichte von Isis und Osiris vorgestellt wurde. Überhaupt galt der Tanz dem Ägypter in so hohem Grade als Ausdruck der Freude, daß die Sprache der Dichtkunst für Jauchzen und Tanzen nur eine Bezeichnung hat. Aber es waren ihnen auch Trauerreigen bei Leichenbegängnissen nicht fremd. Wenn Vornehme auch anscheinend nicht selbst zu tanzen pflegten, so verschmähten sie darum doch nicht, sich von berufsmäßigen Tänzern und Tänzerinnen Vorstellungen geben zu lassen. Wandgemälde aus dem alten und mittleren Reich zeigen schöne Tänze, die vor dem Herrn des Hauses aufgeführt werden. Ihr Charakter ist in der älteren Zeit meist ruhig und gesittet, Armbewegungen über dem Kopf begleiten das Spiel der Füße. Schon in der Epoche der fünften Dynastie nehmen sie an Wildheit zu; es gibt Bilder, auf denen die Tänzerinnen ihre Beine so hoch in die Luft werfen, daß jede heutige Balletteuse sie um die Gelenkigkeit ihrer Glieder beneiden darf. Karl Storck schreibt ihnen auch die Kenntnis

der Pirouette zu, jenes kreiselartige Drehen auf der großen Zehe eines Fußes, das eine bemerkenswerte Schwierigkeit des Kunsttanzes bildet. Die Tanzmusik wird von Harfe und Flöte gestellt, den Takt geben Frauen an, indem sie in die Hände klatschen. Später benutzen die Tänzerinnen Tamburin und Kastagnetten, dann wirbeln sie ausgelassen umher, verdrehen den Körper und kokettieren mit dem weit herausgestreckten Gesäß. Darf man von der Kleidung einen Rückschluß auf die Art des Tanzes machen, so scheint er ziemlich lasziv gewesen zu sein. Männer tragen als alleinige Bekleidung einen Fransengürtel um die Hüften, das einzige Kleidungsstück, welches die Frauen, um möglichst wenig verhüllt zu sein, ebenfalls anlegen. Dabei sind sie eigentümlich frisiert, mit Schmuck behangen und bekränzt. Im neuen Reich besitzen sie zwar lange Gewänder, aber sie sind völlig durchsichtig, nur von einem schmalen Gürtel um die Hüften gehalten, dann wieder tragen sie außer großen Perücken nur noch einen Halskragen und Ohrringe. Die Männer haben sicher auch Tiertänze gekannt; man sieht Bilder, auf denen sie beim Tanz den einen Fuß hochziehen, so wie es Wasservögel zu tun pflegen.

Wenn die alten Hebräer den Tanz nicht schon von sich aus besaßen, so werden sie ihn während ihrer Knechtschaft in Ägypten kennengelernt haben. Als sie sich in dem goldenen Kalbe ein Abbild des Apis gemacht hatten, da haben sie seinen Gottesdienst ganz in der Weise der Ägypter gefeiert. „Ich höre ein Geschrei eines Singetanzes," sagt Moses zu Josua, als sie vom Berge herabstiegen, „und als er nun nahe zum Lager kam und das Kalb und den Reigen sah, ergrimmete er mit Zorn und warf die Tafeln aus seiner Hand und zerbrach sie." Die Juden haben dann den Tanz als gottesdienstliche Pflicht genau in der Weise geübt wie die Ägypter, darum waren die Talmudisten auch geneigt, seine Erfindung den Engeln zuzuschreiben. Die Leviten teilten sich in zwei Chöre, von denen der eine sang, der andere tanzte. So feierten sie jedes bedeutende Ereignis. Als David die Bundeslade aus dem Hause Obed Edoms heraufholte, „da tanzte er mit aller Macht vor dem Herrn her und war begürtet mit

einem leinenen Leibrock". Es ist aus dem zweiten Buch Samuelis bekannt, daß diese Betätigung des Königs ein eheliches Zerwürfnis im Gefolge hatte und die Königin für ihr ironisches Lob der tänzerischen Kunstleistung ihres hohen Gemahls mit Kinderlosigkeit gestraft wurde. Die jüdischen Frauen müssen dem Tanz ebenso willig obgelegen haben wie ihre Männer, es fehlt darüber nicht an Berichten. Sie benutzten jede freudige Gelegenheit zum Aufführen festlicher Reigen. Als Pharao mit Rossen, Wagen und Reitern im Roten Meer verdorben war, „da nahm Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach, hinaus mit Pauken am Reigen". David hatte Goliath erlegt, da begab sich's, „daß die Weiber aus allen Städten Israels waren gegangen mit Gesang und Reigen, dem König Saul entgegen, mit Pauken und mit Geigen. Und die Weiber sangen gegeneinander und spielten". Also, soweit die Beschreibung es erkennen läßt, eine Art Kontertanz, zu dem der Takt auf dem Tamburin geschlagen wurde. Daß den Juden auch der Kunsttanz nicht fremd war, vermutlich ein solcher in der Manier der lasziven ägyptischen Tänze, geht aus der Erzählung hervor, in der die Evangelisten Matthäus und Markus berichten, auf welche Weise Johannes der Täufer um seinen Kopf kam. Diese Episode hat der mittelalterlichen Kunst starke Anregungen vermittelt. Sie ist oft dargestellt worden, meist so, daß die Künstler Herodes' Tochter als Akrobatin auffaßten, sie lassen sie z. B. auf den Händen tanzen. Als Oscar Wilde und Richard Strauß vor etwa 25 Jahren Salome wieder in die Mode brachten, da hat die Mehrzahl der Darstellerinnen ihren Tanz als Bauchtanz ausgeführt.

Von allen uns bekannten Völkern des Altertums scheint doch keines dem Tanz solche Bedeutung beigelegt zu haben wie die Griechen. Ihnen war die Orchestik eine Kunst, die nicht nur den Tanz umfaßte, sondern auch Mienen und Gebärdenspiel, und sich weiter auf Gesang, Poesie und Schauspiel erstreckte. Der Tanz galt ihnen als das zweckmäßigste Mittel zu einer allseitig harmonischen Ausbildung des Körpers und seiner Fähigkeiten, auf welche sie bekanntlich das größte Gewicht legten. So haben ihre ersten und tief-

sten Denker Platon, Xenophon, Aristoteles sich oft und mit größtem Ernst über den Wert des Tanzes ausgesprochen. Und nicht nur das. Sie haben ihre Theorien durch die Praxis bewährt. Sophokles tanzte nach der Schlacht bei Salamis nackt den Siegespäan, Platon führte mit einem Chor schöner Knaben zyklische Reigentänze auf, und Sokrates, der zu häßlich war, um sich öffentlich sehen zu lassen, tanzte zu seinem eigenen Vergnügen wenigstens im Verborgenen. Die besten Tänzer, äußerte Sokrates einmal, sind die besten Krieger, und in der Tat war Epaminondes als glänzender Tänzer berühmt. Die Athener wählten den Phrynichos wegen seiner Geschicklichkeit in Ausführung des Waffentanzes zum Oberkommandierenden ihres Heeres. Solon hatte begonnen, den Anfang seiner Elegie auf Salamis mit Gesang und Tanz vorzutragen, bis das Volk die vollständige Verlesung durch einen Herold forderte.

Die Wiege der hellenischen Tanzkunst scheint Kreta zu sein. Darauf deuten nicht nur die Denkmäler der kretischen Kultur, die der Boden der Insel in so überraschendem Reichtum hergegeben hat, sondern auch die uralte Tradition, die sich bis in historische Zeiten fortgepflanzt hatte und von Athenäus bestätigt wird. Der Tanz gehörte so wesentlich zur Verehrung der Götter, daß der Mythos sie selbst zu Tänzern macht und ihnen die größte Freude an seiner Ausübung zuschreibt. Alle Götter tanzen, selbst Zeus mischt sich in den Reigen. Nach dem Homerischen Hymnus führt Apollon die kretischen Schiffer im Tanzschritt zu seinem Altar in Delphi, und sie folgen ihm ebenfalls tanzend. Artemis tanzt mit ihren Nymphen, und Hesiod läßt die Musen auf dem Helikon um den Altar des Zeus tanzen. Erst recht tanzt Dionysos und sein Gefolge. Die im Tanzschritt einherstürmenden Frauen der dionysischen Feste, die delphischen Thyiaden und die Bacchantinnen sahen in ihrem Tun nur eine Nachahmung des Tanzes der den Gott begleitenden Mänaden. So gibt es denn auch keinen griechischen Tanz, der nicht ursprünglich auf den Kult zurückzuführen wäre.

Wenn ihm schon dieser Zug eine große Ähnlichkeit mit dem Tanz der Naturvölker verleiht, so tritt diese noch stärker hervor, wenn

Fresko in Pompeji Tänzerin

man weiß, daß auch bei den Hellenen die Geschlechter jedes für sich tanzten und die Beteiligung beider an demselben Tanz eine seltene Ausnahme war. Wie bei den Primitiven, bildete auch bei den Griechen der Gesang der Teilnehmer oder Zuschauer die eigentliche Musikbegleitung, und wie bei diesen beschränkte sich der Tanz keineswegs auf die bloße Bewegung der Füße. Im Gegenteil hatten Mimik und Gestikulation einen starken, wenn nicht den größten Anteil an den griechischen Tänzen, gibt doch z. B. Aristoxenos von allen Tänzen dem mantineischen den Preis „wegen der Bewegung der Hände". Das kam daher, weil alle Tänze etwas ausdrücken sollten. „Der Zweck der Tanzkunst", schreibt Lucian, „ist die Darstellung einer Empfindung, einer Leidenschaft oder Handlung durch Gebärden." Darum nennt Plutarch den Tanz auch einmal „stumme Dichtkunst". Der Tanz war den Hellenen in erster Reihe Kunst, erst in zweiter Unterhaltung. Daher waren ihre Tänze vorwiegend Charaktertänze, die etwas ganz Bestimmtes bedeuteten und sich auf gewisse Verhältnisse des Lebens bezogen, sei es, daß sie das Liebesleben illustrierten oder irgendwelche Tätigkeiten symbolisch darstellten.

Die Griechen besaßen eine umfangreiche Literatur über den Tanz, die bis auf bescheidene Reste verlorengegangen ist. Aus diesen literarischen Überbleibseln hat Karl Sittl die Namen mehrerer Dutzend Tänze erhoben. Es gab tragische, komische, unanständige, wie auch so ziemlich jede Landschaft ihren eigenen Tanz besessen zu haben scheint; eine wirklich klare Vorstellung ist nicht zu gewinnen. Wenn man, um sich zurechtzufinden, eine Einteilung vorzunehmen sucht und von der Art des Tanzes dabei ausgeht, darf man wohl zwei Klassen unterscheiden. Die eine umfaßt die Gehtänze, Polonäsen, bei denen die Tänzer mit graziösen Schritten und wiegendem Oberkörper einem Vortänzer folgen, die andere begreift die Ringelreihen, die gesprungen oder gehüpft wurden. Man faßte sich dabei an der Hand, am Handgelenk, am Kleid, oder alle zusammen hielten sich an einem Strick, den Kreis schloß man um die Musiker oder je nach der Veranlassung um einen Altar. Die Polo-

näsen teilten sich auch in Reihen, die sich gegeneinander bewegten, also das ausführten, was wir einen Kontertanz nennen würden. Plutarch kennt drei Gattungen der Tanzbewegungen. Erstens die eigentlichen, welche Gefühle und Handlungen ausdrücken; zweitens solche, die sich auf das Bleibende beziehen, indem sie eine Person charakterisieren; drittens Hinweise auf Dinge, welche der Tänzer verstanden wissen will. Er hat also eine konventionelle Gebärdensprache im Auge, an welche die Zuschauer gewöhnt waren und die sie ohne weiteres begriffen. Der Rhythmus der Fortbewegung war gemessen und ruhig, ein Charakter, der den Volkstänzen der Neugriechen als Erbteil erhalten blieb. Abweichungen der hergebrachten Gangart fielen auf und wurden von den Athenern, die den guten Geschmack in Erbpacht zu besitzen glaubten, den anderen zum Vorwurf gemacht. Aristophanes vergleicht einmal die jungen Spartanerinnen wegen ihres Hüpfens beim Tanz mit jungen Pferden. Isadora Duncan war also in einem merkwürdigen Irrtum befangen, wenn sie bei ihren Bemühungen um die Wiederbelebung des griechischen Tanzes glaubte, fortwährend hopsen zu müssen. Wirbeln, Drehen um die eigene Achse waren bekannt, wurden aber nur bei den ausgelassenen bacchischen Tänzen in Anwendung gebracht. Da durfte man allenfalls mit den Füßen vorn und hinten hoch ausschlagen und sich so ausgelassenen Sprüngen überlassen, wie man wollte. Aber wer sich einfallen ließ, den komischen Kordax außerhalb der Bühne zu tanzen, setzte sich der Verachtung aus. Die Geschichte ist oft erzählt worden, wie ein Athener sich die Braut vertanzte, weil er seine Sache zu gut machte. Kleisthenes, Tyrann von Sikyon, versprach die Hand seiner Tochter demjenigen ihrer Freier, der sich besonders auszeichnen würde. Der junge Athener Hippokleides, hervorragend durch Schönheit und Anmut, gewann sie, weil er so wunderbar tanzen konnte. Als ihm nun der Preis zugesprochen war, geriet er vor Freude so außer sich, daß er auf den Tisch sprang, sich auf den Kopf stellte und einen wilden Jubeltanz mit den Beinen in der Luft anfing. „Hör' auf, hör' auf," rief der künftige Schwiegervater bei diesem unerwarteten Schauspiel, „du hast dir die Braut

vertanzt", und gab die liebliche Agariste einem weniger guten Tänzer zur Frau.

Ihrem Charakter nach kann man die griechischen Tänze in religiöse und profane einteilen, wobei man den Kunsttanz der Bühne unbedenklich dem Kultus zuzählen darf, aber zugeben muß, daß die Grenzlinie zwischen den religiösen und profanen schwer zu ziehen sein wird. Alle religiösen Feste der Griechen fanden ihren Hauptausdruck in Tänzen, die von Chorliedern begleitet wurden. Pindar zeichnete sich z. B. im Dichten von Tanzliedern aus und hat die Thebaner mit einem beschenkt, das zur Dankesfeier nach einer glücklich abgelaufenen Sonnenfinsternis gesungen und getanzt wurde. In Delphi feierten alle sieben Jahre Knabenchöre den Sieg Apollons über den Python in einem Tanz, bei den Eleusinien wurde der Raub der Persephone und das schmerzvolle Suchen der Mutter in einem Tanz dargestellt. Im Dorfe Karyae führten Jungfrauen in kurzem Chiton mit einem Korb auf dem Kopfe, der einer hohen Krone ähnelt, der Artemis zu Ehren Tänze auf, die in der plastischen Kunst der Hellenen den bekannten schönen Niederschlag in der Gestalt der Karyatiden gefunden haben. In Delos tanzte man den Geranostanz, dessen Erfindung dem Theseus zugeschrieben wurde, seine künstlichen Touren ahmten den Weg des Helden durch das Labyrinth nach. Im Päan erkennt man die älteste Gattung religiöser Tänze, die nach moderner Auffassung Märschen noch mehr ähnelten als Polonäsen. Homer läßt z. B. die Griechen nach Hektors Tode unter Anstimmung eines Päan in das Lager zurückkehren. Der Päan als Ausdruck von Dank und Freude hat immer einen gehobenen Rhythmus, die gewöhnlichen Prozessionstänze der klassischen Zeit Alt-Griechenlands waren nichts als rhythmisierte Märsche, die unter Gesang und Flötenbegleitung ausgeführt wurden. Diese Marschtänze waren in keiner der griechischen Landschaften von größerer Bedeutung als in Sparta, das den Tanz gradeswegs als Vorübung bei der militärischen Ausbildung seiner Männerwelt für den Krieg betrachtete. Der gefeierte Tyrtäos dichtete die Texte der Märsche und erfand die Melodien dafür, die einen bestimmten

anapästischen Rhythmus besaßen. Unter ihrem Gesang zogen die Spartaner „tanzend" in die Schlacht. Diese Märsche berühren sich ihrem Sinne nach nahe mit der Pyrrhiche, dem berühmten Waffentanz, den die Spartaner bei den Gymnopädien, die Athener bei den Panathenäen ausführten. Er scheint uralt zu sein, seine Erfindung wird von den einen den Dioskuren, von den anderen der Athene zugeschrieben. Sicher ist er in Kreta entstanden, wo in mythischer Zeit die Kureten unter dem Getöse zusammengeschlagener Waffen den Zeusknaben umtanzten, um ihn dem Appetit seines Vaters zu entziehen. Aus Kreta, wo die Pyrrhiche von allen Knaben erlernt werden mußte, brachte Thaletas ihre besondere Melodie und ihre straffe Tanzweise nach Sparta, wo sie von Pyrrhichos weitere Ausbildung und Namen empfing. Sie bestand aus einem Waffenspiel, in dem alle Bewegungen von Angriff und Verteidigung mimisch dargestellt wurden. Die Tänzer waren in drei Chöre eingeteilt: Männer, Jünglinge und Knaben, die im fünften Lebensjahr mit der Erlernung dieses Tanzes beginnen mußten. Alle tanzten nackt unter Absingen der Schlachtgesänge des Thaletas. Zur Kaiserzeit artete der alte Waffentanz bacchantisch aus, statt der Schwerter führte man Thyrsosstäbe und Fackeln, und nur die Spartaner bewahrten noch in Niedergang und Verfall den ursprünglichen Charakter der Pyrrhiche als glorreiche Erinnerung an die männlichen Zeiten ihrer Geschichte. Derartige Waffentänze haben auch die übrigen griechischen Stämme besessen, z. B. die Mazedonier, die dabei den Takt mit den Schwertern schlugen. Es kam ihnen wie den kretischen Kureten auf das Getöse an. Xenophon beschreibt einen Waffentanz, den er bei den jonischen Griechen sah, er stellte den Kampf zwischen einem Säemann und einem Räuber dar, der ihn überfällt.

Bei diesen Tänzen verwischen sich bereits die Grenzen zwischen einer Pflicht des Kultus und dem Vergnügen, das für die Ausführenden in der rhythmischen Bewegung liegt. Aber das ist ja auch nur für unser Urteil der Fall, für die das Leben keine Einheit mehr bedeutet, wo die Arbeit einen Platz und die Kunst einen andern hat, und man sich von der einen zu der andern begibt, als hätten sie gar

nichts miteinander zu tun. Für die Griechen war das Leben in allen seinen Äußerungen eins und nicht zu teilen. Religiöse und profane Tänze berührten sich an mehr als einem Punkte, jeder Tanz war mehr oder minder eine Huldigung für die Gottheit.

Wie früh die Hellenen sich an dem Tanz erfreuten, lehren die Homerischen Epen. An der Stelle, wo die Ilias den Schild des Achill beschreibt, singt sie auch, und zwar ebenso schön wie anschaulich von einem Tanz, den der Künstler darauf dargestellt hatte:

„Einen Reigen auch schlang der hinkende Feuerbeherrscher,
Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohneten Knossos
Dädalos künstlich ersann der lockigen Ariadne.
Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfraun
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend.
Schöne Gewand' umschlossen die Jünglinge, hell wie des Öles.
Sanfter Glanz, und die Mädchen verhüllete zarte Leinwand.
Jegliche Tänzerin schmückt' ein lieblicher Kranz, und den Tänzern
Hingen goldene Dolche zur Seit' an silbernen Riemen.
Kreisend hüpften sie bald mit schöngemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpften sie wieder in Ordnungen gegeneinander.
Zahlreich stand das Gedräng' um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut; und zween nachahmende Tänzer im Kreise
Stimmten an den Gesang und drehten sich in der Mitte."

Deutlicher kann das, was wir einen Kontertanz nennen würden, kaum beschrieben werden; er wird unter Anführung zweier Vortänzer mit Gesang begleitet, und zwar von beiden Geschlechtern, was durchaus nicht die Regel war. Die Spartaner liebten die gemischten Reigen, bei denen Jünglinge und Jungfrauen miteinander abwechselten. Bei einem von ihnen, dem Bibasis, mußten Tänzer und Tänzerinnen die Beine so hoch werfen, daß sie mit den Fersen das Gesäß berührten. Im allgemeinen pflegten die jungen Männer

und die jungen Mädchen für sich zu tanzen. Es ist wieder Homer, der die Chorreigen der jungen Phäaken schildert, deren schnelle und anmutige Tanzbewegungen Odysseus bewundert. Auch bei ihnen steht der Vorsänger in der Mitte des Kreises, den sie bilden. Schließlich gibt es noch ein Solo der beiden geschicktesten Tänzer, das sich dem pantomimischen Kunsttanz nähert, denn der Dichter sagt „in oft wechselnden Stellungen".

Tanzlustig und tanzfreudig waren beide Geschlechter. „So geht es in der herrlichen Athene zu," schreibt Athenäos, „kaum steigt der Duft des Weines in die Nüstern, so fängt, was Füße hat, zu tanzen an". Die athenischen Jünglinge verkleideten sich an den Dionysien und tanzten als Horen, Nymphen oder Mänaden, in Theben tanzten schöne Knaben bei den Daphnephorien, in Rhodos führten die Knaben Frühlingstänze auf und sangen dazu ein Liedchen: „Sie ist da, sie ist da, die Schwalbe, und mit ihr die schönen Tage." Es schloß: „Die Fenster auf, die Türen auf, für die Schwalbe, die Schwalbe." Die jungen Mädchen tanzten die Parthenien, zu denen sie den Takt mit Kastagnetten schlugen, sie führten die von Theokrit besungenen Tänze vor dem Brautgemach aus und traten bei Festen mit oft lasziven Kunsttänzen auf. „Reigentanz und Gesang, das sind ja die Zierden des Mahles", singt Homer, und sie scheinen, wenn die erhaltenen Denkmäler nicht übertreiben, einen breiten Raum eingenommen zu haben. Trinkgelage wurden durch Darbietungen von Tänzern verschönt, die, außer mit Stiefeln, nur mit Efeukränzen bekleidet waren, aber sie färbten sich dem Gott zu Ehren Gesicht, Hals, Brust und Bauch mit Mennige rot. Die Komik des Tanzes beruhte auf der Bewegung des Hinterteils, das möglichst weit herausgestreckt werden mußte. Die Tänzer faßten sich entweder an oder kreuzten die Arme und berührten sich nicht, sie gingen auf den Zehenspitzen, sprangen hoch in die Höhe, führten Kontertänze oder Reigen auf, bei denen man sie im Kreis herumrennen sieht; den Kordax, den ausgelassensten dieser Tänze, führten nur Männer vor Männern auf. Karl Sittl macht darauf aufmerksam, daß selbst bei diesen höchst profanen Tänzen noch Spuren alter

religiöser Bräuche nicht zu verkennen sind. So umkreisen die Tänzer wie früher den Altar, dabei die Amphora mit Wein.

Eine wesentliche Rolle spielte der Tanz im Theater der Griechen, selbst ihr Drama hat ihn nicht entbehren können. Den für unser Empfinden so fremdartigen Chor haben wir uns tanzend und singend zu denken. Der tragische Chor stellte sich im Viereck auf und bewegte sich in Reihen gegeneinander, der dithyrambische Chor stand kreisförmig und wechselte seinen Platz in verschlungenen Bogenlinien. Unter Flötenbegleitung in verschiedenen Rhythmen bewegte er sich in gemessener Weise mit lebhafter Gestikulation, entweder auf der Stelle verharrend oder mit Platzwechsel. Hermann Buchholtz, der der Tanzkunst des Euripides eingehendes Studium widmete, nimmt an, daß jede betonte Länge eines Versfußes bei der Vorstellung durch Auftreten mit einem Fuße begleitet wurde. In gewissem Rhythmus wird der Boden dreimal gestampft, wobei das dritte Aufstampfen schneller auf das zweite erfolgt, als dieses auf das erste. Diese Manipulation hing mit dem Glauben zusammen, daß man durch ein bestimmtes Stampfen auf die Erde imstande sei, die Götter herbeizurufen. So läßt Äschylos in den „Sieben vor Theben" den Jungfrauenchor beim Ansturm der Argiver ein aufgeregtes Tanzlied aufführen, in dem sie der Hoffnung Ausdruck verleihen, daß die heimischen Götter der Vaterstadt beistehen werden. In Sophokles' „Antigone" tanzt der Chor vor Freude, als durch Kreons Nachgeben eine friedliche Lösung des Konfliktes zu erwarten ist. Es hat sich bei den griechischen Tragikern aber nicht nur um Chorgesänge, sondern auch um Soli gehandelt. Sie sind besonders häufig bei Euripides. Als Jokaste in den „Phoenissen" ihren Sohn Polyneikes wiederfindet, gerät sie begreiflicherweise in die größte Aufregung und drückt ihre mütterliche Seligkeit in einem Solotanze aus. In wahnsinnigem Schmerz tanzt Elektra im Orest, als sie jede Hoffnung auf Rettung aufgegeben hat. Die schwierigste Tanzrolle aber war die der Agave, der Mutter des Pentheus in den „Bacchen", die in ihrem Tanz alle Stadien der Raserei und Verzweiflung auszudrücken hatte; sie wurde daher auch als

Glanzpartie der griechischen Schauspieler angesehen. Die Dichter waren genötigt, den Tänzen die größte Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen. Äschylos und Karkinos erfanden die Figurationen ihrer Chortänze selbst, ja die innige Wechselwirkung zwischen Tanz und Drama geht aus der Bemerkung des Athenäos hervor, der sagt, man habe Thespis, Pratinas, Phrynichos „Tänzer" genannt, weil ihre Schauspiele aus dem Chortanz hervorgegangen seien und sie nicht nur zu ihren Liedern, sondern auch sonst zu tanzen pflegten. Die Touren, die sie vorschrieben, waren mannigfaltig, schwierig und anstrengend. Einer späteren Generation erschienen sie komisch, und Aristophanes verhöhnt die Tanzkunst der alten Tragiker ganz ungescheut. Die komischen Tänze hat er zu schätzen gewußt. Am Schluß der Acharner und der Wespen ließ er den Komos tanzen, zu dessen Kostüm groteske Polsterungen des Unterleibes und der Phallus gehören, die „Lysistrata" und die „Ekklesiazusen" schließt der Dichter mit einem spartanischen Springtanz.

Über die Art, wie der Tanz im attischen Drama ausgeführt wurde, sind wir ganz ebenso im unklaren wie über den Tanz der Griechen überhaupt. Die Denkmäler geben zwar ein fast überreiches Material an Anschauung her, aber es kann sich bei ihnen doch immer nur um einzelne Posturen handeln, denen der Zusammenhang fehlt, und aus dem Rhythmus der Sprache, der das verbindende Element von Gesang und Tanz bildete, sind noch keine überzeugenden Schlüsse gewonnen worden. Maurice Emmanuel hat den griechischen Tanz mit Hilfe des modernen Ballettanzes untersucht und festgestellt, daß die Griechen viele der heute üblichen Bewegungen auch schon gekannt haben müssen, aber das hilft uns in der Erkenntnis nicht viel weiter.

Auf eine lange Reihe tanzfroher Geschlechter folgten in der alten Welt recht tanzmüde. Als es mit der Unabhängigkeit Griechenlands zu Ende ging, die griechische Kultur ein Luxus der Barbaren wurde, da schämte man sich zu tanzen und überließ es Professionals, die den Tanz als Virtuosentum pflegten. Die Ureinwohner Italiens, die Etrusker, liebten den Tanz, was man wohl aus den Fresken schließen

Meckenem: Tänzerpaar

darf, die ihre Grabstätten in Corneto, Veji, Clusium bewahrten. Man erkennt Waffentänze, Männerreigen, bei denen mit starken gleichzeitigen Bewegungen der Arme und Hände ordentlich gesprungen wurde. Den Römern, die sie in der Macht ablösten, haben sie ihre Vorliebe nicht vererbt. Die Römer besaßen keine eigene Kunst, also auch keinen Tanz, ihnen war Tanzen schon dem Wortverstande nach gleichbedeutend mit Springen. So nannten sie die Tanzpriesterschaft des Mars „die Springer". König Numa hatte die Einrichtung dieser „Salier" begründet und ihnen die Aufgabe zugewiesen, den Kriegsgott durch einen Waffentanz zu ehren. Sie trugen dabei am linken Arm den Schild, den sie mit einem Stabe schlugen. Sie führten um den Altar des Gottes eine Polonäse in allerlei verschlungenen Touren aus, bei denen bald alle zusammen, bald nur einzelne Abteilungen auftraten. Der Rhythmus des Tanzes war der des dreimaligen heftigen Aufstampfens, zu dem eine Flöte den Takt angab, die Tanzlieder, die dazu gesungen wurden, waren kriegerischen Inhalts, in einer Sprache abgefaßt, die in den letzten Jahren der Republik schon niemand mehr verstand. Andere religiöse Tänze waren den Römern ebenso unbekannt wie profane. Der Tanz erschien ihnen unschicklich und wenn überhaupt, nur durch einen Rausch zu entschuldigen. Mit Entrüstung wies Cicero den seinem Klienten Dejotarus gemachten Vorwurf zurück, daß derselbe einmal bei einem Gelage getanzt habe. „Niemand", sagt der berühmte Redner, „tanzt, wenn er nüchtern ist, er müsse denn wahnsinnig sein." Römer vom alten Schlage, wie Scipio Africanus, verstanden nicht, daß ein nüchterner Mensch tanzen könne.

Erst nach dem zweiten punischen Kriege, als sich in Rom durch die beständige Berührung mit fremdem Wesen andere Anschauungen zur Geltung brachten, wurde das Tanzen ein Unterrichtsgegenstand der Jugend, eine Neuerung, die von den strenger oder altmodisch Gesinnten mit starker Mißbilligung angesehen wurde. Der junge Scipio war empört, als er bei dem Besuch einer Tanzschule einen Knaben aus gutem Hause antraf, der mit Kastagnetten tanzte, einen Tanz, „den niemand auf anständige Weise ausführen

konnte". Niemals hat der Tanz in dem Sinne in Rom an Boden gewonnen wie in Griechenland, niemals ist er ein Ausdruck des Volksgeistes geworden. Man hat ihn immer mit scheelen Augen angesehen, Sallust macht einer vornehmen römischen Dame sogar einen Vorwurf daraus, daß sie besser tanzen könne als sich für eine Frau von Ehre passen wolle. Dagegen kam in den letzten Zeiten der Republik und unter dem Kaiserreich der Kunsttanz der Berufsmenschen zur höchsten Ausbildung, eine Art des Tanzes, die von Fremden vor römischen Augen geübt wurde. Die schwelgerischen Römer der oberen Klassen liebten es, sich bei ihren langwährenden Mahlzeiten durch Tänze junger Mädchen unterhalten zu lassen, die einen äußerst lasziven Charakter trugen. Properz und andere Dichter wissen von diesem Vergnügen zu erzählen. Besonderen Ruf für die wollüstigen Reize, die sie ihren Darbietungen zu geben wußten, genossen die syrischen Tänzerinnen, die von Horaz, Sueton, Petronius u. a. genannt werden, sowie jene aus Gades, dem heutigen Cadix, die Martial, Juvenal, Plinius zu rühmen wissen. Man ist sehr geneigt, in den Tänzen, mit welchen die improbae Gaditanae die Sinne der weltstädtischen Genußmenschen Roms aufpeitschten, die Vorfahren gewisser heutiger andalusischer Tänze zu sehen, die wie der Fandango, die Malagueña u. a. noch immer den Ruhm der spanischen Tanzkunst ausmachen, wenn sich dieser Ruf auch jetzt nicht mehr an den Namen von Cadix knüpft. Man tanzte dabei mit Begleitung der Flöte, deren tiefer weicher Klang für besonders geeignet galt, erotische Stimmungen zu begünstigen. Männer, die sich professionsmäßig dem Tanze widmeten, trugen goldene Spangen um den Hals und um die Hand- und Fußgelenke; sie standen in demselben üblen Ruf wie ihre weiblichen Kollegen. Jedenfalls war ihre Klasse im kaiserlichen Rom zahlreich genug; Ammianus Marcellinus spricht von dreitausend Tänzerinnen, die es gegeben hätte. Sie schienen einer in allen Genüssen der Sinne schwimmenden Zeit unentbehrlich. Als einmal vor einer drohenden Hungersnot alle überflüssigen Elemente der römischen Bevölkerung ausgewiesen wurden, alle Lehrer, Philosophen, Redner und sonstige Schöngeister die

Stadt verlassen mußten, wurde den Tänzerinnen das Verbleiben ausdrücklich erlaubt.

Als Kunsttanz wurde unter den römischen Kaisern die Pantomime auf die Höhe der Vollendung gebracht, nicht von Lateinern, sondern unter Führung von Griechen, meist von Ausländern asiatischer Herkunft. Es ist schon erwähnt worden, welche Rolle bei dem griechischen Tanz der Mimik zufiel, und daß jeder Tanz, er sei nun religiöser, profaner oder theatralischer Art gewesen, mehr oder minder in eine Pantomime ausging. So war die reine Pantomime ein den Griechen längst bekanntes Genre, ehe sie auf den Boden Italiens verpflanzt wurde. Xenophon beschreibt mit großer Genauigkeit und sichtlichem Vergnügen, wie Tänzer aus Syrakus, nach einem Gastmahl des Kallias, einen Tanz aufführen, in dem sie die Liebesgeschichte von Bacchus und Ariadne pantomimisch darstellen. Sie erfüllen die Zuschauer mit solcher Bewunderung, daß alle den Eindruck empfangen, die Wahrheit vor Augen zu haben, nicht bloßes Theater.

In Rom beschränkte sich die Pantomime auf Tanz und rhythmisches Gebärdenspiel einer einzigen Person, durch die irgendein dramatischer Vorwurf veranschaulicht wurde. Der Tänzer blieb stumm, ein Chor begleitete ihn mit Gesang, ein Orchester mit Instrumentalmusik, unter der die Flöte hervorragte.

Man betrachtete es als den Triumph der Kunst, daß ein Tänzer imstande sei, mehrere handelnde Personen vorzustellen und gewissermaßen in sich zu vereinen. Er gab ohne Unterstützung von Statisten alle Rollen, die vorkamen, ob männliche oder weibliche, war gleich. So rühmt Aristoteles den Tänzer Telestes, der seine Kunst so gut verstanden habe, daß die Zuschauer Tatsachen vor Augen zu haben glaubten, als er die Sieben von Theben tanzte. Das Werkzeug der Ausübung waren vorzugsweise die Arme und Hände, fast noch mehr als die Füße, ein Mienenspiel kam nicht zur Geltung, da der Tänzer eine Maske trug. Sie wurde gewechselt, bisweilen fünfmal während eines Tanzes. Die Kleidung unterstützte das Bemühen des Künstlers. Er trug zwar die lange Talartunika, die bis auf die

Erde reichte, und darüber noch das tuchartige Pallium, aber diese Gewänder waren von dünnen, völlig durchsichtigen Stoffen und verbargen dem neugierig suchenden Auge nichts. Der Tänzer nutzte das Spiel der Falten möglichst aus, das Pallium half ihm bei der Darstellung eines Schwanes z. B., aber die Hauptsache blieb doch immer die Gestikulation. Die Gattung unterschied zwischen tragischen und komischen Tänzen, indessen überwogen die ernsthaften. Während die komischen dem niederen Genre verblieben, das sich auf die Verhöhnung gewisser Typen beschränkte — in Griechenland karrikierten die Komiker mit Vorliebe Sportsmänner, in Italien Advokaten —, wählte die tragische Pantomime ihre Stoffe aus dem Mythos oder dem Drama. Der Raub der Helena; die Entwendung des Feuers durch Prometheus; die Erbauung Thebens durch die Leier Amphions; die Ermordung Agamemnons; das Urteil des Paris; Odysseus' Wahnsinn; Phädra; Niobe; der Raub der Europa, das waren so die Bombenrollen gefeierter Pantomimen, aber der Ehrgeiz steckte sich auch noch höhere Ziele. Pylades tanzte den Tod der Semele und die Geburt des Dionysos; Telesis die Tragödien des Aeschylos; Memphis die ganze pythagoräische Philosophie, wollten sie aber ganz sicher ihres Erfolges sein, so griffen sie zu erotischen Motiven. Dann tanzten sie beispielsweise die Abenteuer der Venus, die Liebesgeschichte der Pasiphae, die Verführung der Danae u. ä.

Die Tänzer Pylades aus Sizilien und Bathyll aus Alexandrien haben unter der Regierung des Augustus die Hauptstadt entzückt, der erstere schrieb über seine Kunst sogar ein Buch, das aber verlorengegangen ist, während des witzigen Lucian Schrift über den pantomimischen Tanz erhalten blieb. Eine Epoche des Verfalls, wie das Zeitalter der römischen Cäsaren, neigte dazu, eine rein spielerische Kunstübung wie diese zu überschätzen. Die Weftkämpfe, welche die Tänzer veranstalteten, entzündeten leidenschattliche Parteiungen für und wider und trieben das Hochgefühl der Künstler auf die Spitze. Schon früher hatte Roscius mit Cicero gewettet, er könne einen Gedanken durch seine Mimik und Gebärden schärfer ausdrücken, als es der große Redner mit Worten vermöchte,

dann kolportierten sie das Anekdötchen von dem König von Pontus, der sich von Nero einen Tänzer als Geschenk erbeten habe, weil er ihn bei Verhandlungen mit Völkern, deren Sprache ihm unbekannt sei, vortrefflich werde als Dolmetsch brauchen können. Sie fühlten sich.

Geraume Zeit scheint der pantomimische Tanz das ausschließliche Vorrecht der Männer gewesen zu sein. Es gab Tänzerinnen genug, und wenn man den Wandgemälden, die in Herkulanum und Pompeji an das Tageslicht kamen, glauben will, anmutige und graziöse sogar übergenug, aber ihr Tanz war ein Spiel, das mehr auf sinnliche Reize ausging als auf künstlerische. Ihr Ehrgeiz aber ruhte nicht, bis er sich auch die Bühne erobert hatte. Das scheint mit der Verlegung des Hofes nach Byzanz zusammenzuhängen, wo Schaustellungen in Zirkus und Theater die Wichtigkeit historischer Ereignisse annahmen und der Einfluß der Frau der herrschende wurde. Wer hätte da wagen wollen, ihr die Bühne noch länger zu verschließen? Man erfährt sogar, daß sie sich sogleich der Männerrollen bemächtigte und zur Zeit Justinians, der ja eine Tänzerin zur Kaiserin erhoben hatte, eine gewisse Helladie den Hektor tanzte. Ein Gegenstück zur alten italienischen Oper, in der Kastraten die Heldenrollen sangen.

Drittes Kapitel

Der Tanz im Mittelalter

Der historische Ablauf hat in Werken darstellender Art seine Beliebtheit eingebüßt. Vollends seit Oswald Spengler die Zeitbestimmungen: Altertum, Mittelalter und Neuzeit in Mißkredit brachte, wagt man kaum noch, seinen Stoff in dieser altherkömmlichen Art zu gliedern. Aber selbst wenn man nicht daran glaubt, daß diese Epochen durch lange, auch den Zeitgenossen fühlbare

Pausen voneinander getrennt waren, wird man nicht umhin können, sie in Anwendung zu bringen, wenn die Überfülle des andringenden Materials nach Systematisierung verlangt. Das ist beim Tanz der Fall.

Es ist traurig, aber wahr: wir wissen unendlich viel über die Tänze der Vergangenheit und kennen sie doch nicht. Von allen Künsten gehört keine so ausschließlich der Gegenwart an wie der Tanz. Es gibt für ihn eigentlich keine Vergangenheit, er ist eine Kunst des Augenblicks, vorbei schon im Entstehen. Nichts vermag ihn zurückzurufen. Seine Rhythmen können bekannt sein und seine Pas, und doch kann man ihn nicht wiederherstellen, weil die flutenden Impulse fehlen. Tanz kann nur erlebt werden. Alle fünf Sinne gehören dazu, Jugend und Gesundheit sind unerläßlich. Man redet und schreibt um ihn herum und hat doch das Wesen der Sache nicht. Wer wollte sich nach der gepreßten, verblaßten, verstaubten Rose des Herbariums ein Bild von ihr machen, wie sie frisch und blühend und duftend, in Tau und Tag noch am Stocke saß?! So ist es mit dem Tanz. Man hat den Tanz eine „Geheimsprache des Geistes" genannt, und das ist er unbedingt in dem Sinne, als er immer nur denjenigen verständlich ist, die ihn ausführen. Nachgeborenen bleibt er ein Rätsel, nur halb zu verstehen und halb zu lösen, eine Sprache, die den Tonfall des Lebens verlor. Recht hat er nur in der Gegenwart, der Tanz der Vergangenheit ist eine liebliche Kuriosität, ein artiges Spielzeug der Kulturgeschichte. So steht er vor uns wie eines jener kleinen mechanischen Kunstwerke, deren Räderwerk in Unordung geriet. Sie spotten des Scharfsinns, der sich um sie bemüht, sie bleiben stumm und sie bewegen sich nicht mehr. Vielleicht ist diese Sprödigkeit ein Reiz? Man kann soviel dahinter vermuten. Versuchen wir es.

Als die Staatsverfassung der alten Welt zugrunde ging und alles zusammenbrach, was dem Römertum Inhalt und Wert gegeben hatte, ging das Privatleben weiter wie zuvor. Der alte Staat und der alte Glaube waren verloren, der einzelne behauptete mit Zähigkeit die Existenz. Viktor Hehn hat festgestellt, daß die Zahl der ange-

bauten Gewächse und Haustiere sich nicht verminderte, alles blieb wie es gewesen. Mit größter Wahrscheinlichkeit also auch die Zerstreuungen, die tiefer in Fleisch und Blut haften als die Pflichten. Selbst der neue Glaube bequemte sich der alten Gewohnheit, die Christen tanzten, wie die Heiden getanzt hatten. Die Kirche mußte sich ihren Kultus erst schaffen, da der Gründer der christlichen Religion sich um Fragen, welche die Äußerlichkeiten der Gemeinschaft angingen, nicht gekümmert hatte. Es war beinahe unvermeidlich, daß sie sich dabei jüdischer und heidnischer Bräuche bediente; waren es doch die, welche ihren Gläubigen am vertrautesten waren. So blieb sie beim liturgischen Tanz, der für sie ohnehin durch das Beispiel, das David gegeben hatte, geheiligt schien. In dem erhöht gelegenen Chor der Basiliken führten die Geistlichen Tänze aus, die man sich wohl als feierliche, in gemessenen Schritten gegangene Polonäsen denken darf. Der Bischof war der Vortänzer und der heilige Johannes Chrysostomus, der im Jahre 407 starb, muß sich einmal schriftlich entschuldigen, weil ein Unwohlsein ihn verhindert, am Tanze teilzunehmen. Daher übten die Kirchenväter anfänglich Nachsicht mit dem Tanzen. Der heilige Basilius sagt einmal, Tanzen sei die vornehmste Beschäftigung der Engel. Mit großer Unbefangenheit stellt Theodosius fest, daß die Christen Antiochias in den Kirchen an den Gräbern der Märtyrer zu tanzen pflegten, und er ist weit entfernt von dem Gedanken, diesen Gebrauch zu mißbilligen.

Wurden die Sitten laxer oder die Anschauungen strenger — wer wollte das entscheiden? Tatsächlich aber kamen die Bischöfe und Lehrer der Kirche von ihrer Nachsicht zurück, und bald erfolgen Verbote über Verbote. Einer der schärfsten Gegner des Tanzes war der heilige Augustinus. Als ihm hinterbracht wurde, daß die Christen seines afrikanischen Sprengels an den Sonntagen Chorreigen aufführten, da beklagt er in seiner nächsten Predigt ihren leichtfertigen Sinn. „Es ist noch vorzuziehen," sagte er, „am Tage des Herrn zu ackern und zu graben, als Chorreigen zu tanzen. Oh, wie doch Zeiten und Sitten sich ändern! Was ehemals nur das Geschäft von Saiten-

spielerinnen und schamlosen Frauen gewesen, nämlich zu singen und zu spielen, das wird jetzt unter christlichen Jungfrauen und Matronen für eine Ehre gehalten, daß sie sogar noch Lehrmeister in dieser Kunst annehmen." Woraus wir wenigstens erfahren, daß es also noch Tanzlehrer gab. Derselbe heilige Mann behauptete: „Der Tanz ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt der Teufel ist", und jeder Sprung, der beim Tanze gemacht werde, ein Sprung zum Teufel in die unterste Hölle. Ambrosius, Basilius, Ephraem Syrus und andere Kirchenväter waren der gleichen Ansicht, und sie beließen es keineswegs bei einer bloß literarischen Mißbilligung. Der heilige Ambrosius verbot den Christen seiner Erzdiözese Mailand das Tanzen ein für allemal, während die Synode von Auxerre, die im Jahre 573 abgehalten wurde, nur die Reigen in den Kirchen abgestellt wissen wollte. Mögen diese Verbote notwendig oder gutgemeint gewesen sein, genutzt haben sie nicht viel, sie haben nicht einmal vermocht, den rituellen Tanz abzuschaffen. Bis zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts tanzte die Bevölkerung von Limoges am Tage des heil. Martial im Chor der Kirche St. Léonard Reigentänze mit Begleitung von Psalmengesang. In Bésançon tanzten die Canonici zu Ostern, und es bedurfte doch erst eines sehr energischen Einschreitens von seiten des Pariser Parlamentes, um den geistlichen Tänzen in Frankreich im Jahre 1667 endgültig den Garaus zu machen. Am längsten hat sich der Gebrauch von Tänzen als Hilfsmittel der Liturgie in der spanischen Kirche erhalten. Der mozarabische Ritus, wie er noch in einer Kapelle der Kathedrale von Toledo abgehalten wird, kennt den feierlich gemessenen Tanz des amtierenden Priesters, und hat damit ein Element des ältesten Gottesdienstes bewahrt, geht der Ritus der Mozaraber doch in die Zeiten vor Eroberung Spaniens durch die Mauren zurück. Auch das Kapitel der Kathedrale von Sevilla hat in dem Tanz der sogenannten „Seises" einen mittelalterlichen Gebrauch festgehalten. Zehn (nicht sechs) Knaben tanzen während der Oktave des Fronleichnamsfestes allabendlich vor dem Hochaltar des Gotteshauses einen ernsthaften Kontertanz von gehaltenem Rhythmus.

Meckenem: Morisken-Tänzer

Die alten Germanen tanzten. Tacitus ist Zeuge. Die Priesterin Veleda, die ihrer prophetischen Gabe wegen in hoher Achtung stand und großen Einfluß auf die politischen Entschlüsse der Anführer ausübte, verkündete ihre Aussprüche in einer Art Tanz mit Hüpfen und Springen. Man darf mit Franz M. Böhme als höchst wahrscheinlich annehmen, daß beim Nerthusdienst, den Priesterinnen besorgten und der mit feierlichen Umzügen begangen wurde, auch Prozessionstänze stattfanden, die mit Gesängen begleitet waren. Gesang und Tanz waren eng verbunden, der gotische Ausdruck leikan bedeutet im Alt- und Mittelhochdeutschen sowohl Lied wie Tanz, denn leichen heißt soviel wie springen.

Der deutsche Mythus läßt wie der griechische alle Wesen einer höheren Ordnung tanzen. Die Elfen tanzen im Mondenschein auf den Auen, so verführerisch und verlockend, daß man fliehen muß, um nicht in ihren Reigen hineingezogen zu werden. Der slawische Mythus kennt die Willis, vor der Hochzeit verstorbene Bräute, die jungen Burschen auflauern und sie zum Tanz zwingen, bis sie entseelt hinfallen. In der Sage tanzen Riesen und Zwerge, gute Geister und böse. Man glaubte an Melodien, deren Zauberkraft jeden Hörer unwiderstehlich zum Tanzen zwingt, ob er folgen will oder nicht, eine Vorstellung, die noch im „Oberon" einen so glücklichen Niederschlag gefunden hat. Man übte einen Tanzzauber, indem man das Objekt, um das es sich handelt, umtanzt, es gewissermaßen einspinnt. So tanzte man zu dreien Malen um das Feuer, den Herd, Bäume oder Menschen, Gebräuche, die in gewissen abergläubischen Praktiken zurückgeblieben sind.

Am deutlichsten wird Tacitus in seiner „Germania", wo er die Schwerttänze der Jünglinge bespricht. „Sie haben nur eine Gattung der Schauspiele," schreibt er, „und sie ist bei allen Zusammenkünften die gleiche. Nackte Jünglinge, denen das ein Spaß ist, springen zwischen Schwerter und vorgehaltene Lanzen. Die Übung bringt Fertigkeit, die Fertigkeit Anstand. Sie tun es nicht um Lohn oder Gewinn, obgleich ein Preis ihres kühnen Mutwillens nicht fehlt: das Vergnügen der Zuschauer." Dieser Schwerttanz hatte sich

in seinen letzten Ausläufern bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein beim Landvolk erhalten, eine Erinnerung an die männliche Tüchtigkeit der Vorzeit. Alle deutschen Stämme scheinen ihn besessen zu haben. Die Schilderung, die Olaus Magnus von dem Schwerttanz der nordischen Völker gibt, gehört zwar erst dem sechzehnten Jahrhundert an, sie weist aber in eine viel ältere Zeit zurück, als deren Erbe dieser Gebrauch angesehen werden darf. Seine sehr eingehende Beschreibung deckt sich vielfach mit jener, die Tacitus gibt. „Die nördlichen Goten und Schweden", heißt es in Olaus Magnus' Werk über die Zustände der nordischen Völker, das in Rom im Jahre 1555 herauskam, „hatten ein Spiel, welches darin bestand, daß sie zwischen entblößten Schwertern und Spießen sich im Tanze übten. Die Jünglinge lernten den Waffentanz nach der Weise und Gewohnheit der Fechter, welche in diesem Tanz und der Fechtkunst wohl erfahren, sie allmählich und singend darin unterrichteten. Sie stellten dieses Spiel gewöhnlich um die Fastenzeit an. Vor dieser Zeit übten sich die Jünglinge ganze acht Tage hindurch mit beständigem Tanzen und Springen. Ihr Tanz wurde folgendermaßen ausgeführt: Sie hoben ihre Schwerter, noch in der Scheide steckend, in die Höhe, bis zur dritten Umdrehung. Dann zogen sie ihre Schwerter heraus, hielten sie in die Höhe, und indem sie mit denselben aufeinander stachen, sprangen sie mit Anstand herum und griffen einer des anderen Klinge oder Scheide. Sodann ihre Ordnung verändernd, bildeten sie eine sechseckige Figur mit den Schwertern, was sie eine Rose nannten. Schnell aber, indem sie ihre Schwerter an sich zogen, lösten sie die Figur wieder auf und hielten die Schwerter jetzt so, daß über dem Haupt eines jeden eine sechseckige Rose stand. Endlich schlugen sie mit großer Gewalt die flachen Klingen gegeneinander, und plötzlich zurückspringend endigten sie einen Tanz, der zuerst gemäßigt, dann immer heftiger und endlich sehr schnell ausgeführt wurde. Die Begleitung dazu bestand einfach in Flötenspiel und Gesang. Da die Bewegungen des Tanzes anständig waren, hatten sogar die Geistlichen die Erlaubnis, denselben mitzumachen." Olaus Magnus schildert auch noch andere

Männerreigen, Waffentänze zwischen lodernden Feuern, wie sie an den Höfen nordischer Jarls geübt wurden.

Die Sonnwendfeier wurde im ganzen deutschen Gebiet mit Tanzen und Springen begangen. Wer das Feuer in dieser Nacht umtanzte, der war das ganze kommende Jahr gegen alle Krankheiten gefeit. Man tanzte bei Beerdigungen auf den Gräbern, man tanzte bei Hochzeiten, um die ganze Fülle symbolischer Beziehungen auch in der Bewegung auszudrücken. Gebärdentänze in Masken und Verkleidungen gehören zu den uralten Gebräuchen der Sonnwendfeier zur Weihnachtszeit. Wie sich in Hellas die Tänzer, die den Dionysos verehrten, durch Bemalen des Gesichts und Verhüllen mit Blättern unkenntlich machten, so vermummte sich auch das Gefolge Wotans, wenn er zur Winterszeit als Schimmelreiter durch das Land zog. Seine Gesellen schwärzten sich das Gesicht oder nahmen Larven von grauenerregender Gestalt. Karl Weinhold hat das Fortleben dieser Maskentänze und Pantomimen in Lied und Spiel in Süddeutschland und Deutschösterreich bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein nachgewiesen. Knecht Ruprecht in Mitteldeutschland, Klaubauf in Bayern, Krampus in Österreich, Barthel in Steiermark sind nichts als Überbleibsel alter Tanzmasken. Frühlingsfeste führten zu Vermummungen mit Laub und Blumen, bei denen, wie in England, noch im letzten Jahrhundert Jacks in the green mit geschwärzten Gesichtern und ganz in Kränze eingehüllt, Tänze aufzuführen pflegten. Bei der Feier dieser Naturfeste lag ein pantomimisch-dramatisches Element schon in der Art der Verkleidung und der Gebärden. Der Tänzer wurde ein Schauspieler, der den Zuschauern dramatische Eindrücke vermittelte. Immer wieder wird man bei der Untersuchung des Tanzes auf den engen Zusammenhang geführt, in dem er mit der dramatischen Kunst steht.

Als man von der bloßen Färbung des Gesichts zur Anfertigung von Larven fortschritt, boten sich als nächstes Objekt die Tiere der Umwelt, die jagdbaren, denen der Mensch nachstellte, die Haustiere, mit denen er in der vertrautesten Gemeinschaft lebte, die er also auf das genaueste kannte. Nicht nur die Menschenähnlichkeit

so vieler Tierphysiognomien forderte dazu heraus, ebenso die seelische Verbindung, die das Gedeihen von Mensch und Tier in enge Wechselbeziehungen brachte. Es ist die gleiche Erscheinung, der man auch noch bei den Naturvölkern begegnet, bei denen, wie wir schon gesehen haben, die Tiertänze eine so große Rolle spielen. Die Masken, die am häufigsten genannt werden, sind Bär und Hirsch, Ochs, Esel und Kalb. Schon der heil. Augustinus und der heil. Eligius haben die Vermummungen in Tiergestalt verurteilt. Die trullanische Synode, welche 692 in Byzanz abgehalten wurde, verbot den Christen insgemein komische, satirische oder tragische Masken anzulegen. Die gallikanischen Beichtbücher sind besonders reich an Bußsätzen für diejenigen, welche sich der Hirsch- und Kalbslarven bedienen.

Wir wissen von diesen Tanzmaskeraden überhaupt nur durch die Verbote des Klerus. Der heil. Bonifaz, der Apostel der Deutschen, begann seine Missionstätigkeit damit, daß er ihnen die heidnischen Tänze verbot. Er also, wie seine Nachfolger im geistlichen Hirtenamt, müssen doch wohl in den Tänzen mehr gesehen haben als einen harmlosen Zeitvertreib, denn mit unnützen Verboten hat sich die Kirche nie abgegeben. Augenscheinlich hatten die Tänze noch die Bedeutung religiöser Gebräuche des Kultus, sonst wären Klerus und Konzilien nicht so eifrig bemüht, sie auszurotten. Mit geringem Erfolg, wie schon die häufige Wiederholung der Verbote beweist. Noch im Jahre 1445 richtete die theologische Fakultät der Pariser Universität eine Adresse an die französischen Bischöfe und Domkapitel, in der über das Maskentragen von Priestern und Geistlichen am Narrenfest zwischen Weihnachten und Neujahr lebhafte Klage geführt wird, denn sie tanzten verkleidet und maskiert sogar im Chor der Kirchen.

Tanzen gehört zum Leben, so gut wie Essen und Trinken, darum hat sich auch kein Volk dieses dem Wohlbefinden so nötige Vergnügen untersagen lassen. Man hat im Mittelalter nicht weniger leidenschaftlich getanzt als im Altertum, und Hoch und Nieder haben sich mit gleicher Hingebung daran beteiligt. In verschiedener

Weise, wie schon der verschiedene Stil des Lebens in Schloß oder Dorf es verlangte. Die höfische Gesellschaft, deren Blüteperiode mit der der Troubadours und Minnesänger zusammenfällt, pflegte zwei Hauptarten des Tanzes. Die eine wurde „getreten", d. h. man bewegte sich im Tanzschritt wie in einer Polonäse, die zweite wurde im Reigen gesprungen. Bei dem getretenen Tanz nahm der Herr eine Dame an die Hand, oder an jede Hand eine, und dann folgten sie unter Gesang dem voraustanzenden Spielmann, wie Burkart von Hohenfels sagt: „mit schleifendem Fuß". Die Fresken auf Burg Runkelstein geben ein gutes Bild davon. Die Aufgabe des Vortänzers war nicht leicht. Der Tannhäuser rühmt von sich, daß er mit der Geige dem Tanze vorzuschreiten gewohnt sei, so lange, bis ihm die Saiten springen und der Bogen breche. Die Damen, die rechts von den Herren gingen, wurden am Handgelenk oder am Ärmel geführt, herumgetanzt wurde nach links. Die Instrumentalbegleitung war sehr einfach und beschränkte sich auf Flöten, Geigen und Tamburin. Der Rhythmus war so langsam, daß man behauptete, der Vortänzer müsse imstande sein, beim Tanzen ein Glas Wein auf dem Kopfe zu balancieren, ohne auch nur einen Tropfen zu verschütten. Das wesentliche Element der Begleitung war der Gesang. Der Führer stimmte ihn an, die Tanzenden wiederholten den Refrain. Beim Reigen schlossen Herren und Damen einen Kreis und gingen singend in die Runde, wobei sie den Inhalt des Gesanges durch ihr Mienenspiel und ihre Bewegungen in einfacher Weise pantomimisch darzustellen suchten. Im Kinderspiel war diese Tanzart langlebig und erhielt sich wohl bis heute. Weinhold und Böhme haben darauf hingewiesen, daß sich ein höfischer Tanz dieses Charakters mit Gehschritten und gemeinschaftlichem Gesang auf den Faröern bis in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erhalten hatte. Männer und Frauen bildeten, sich anfassend, einen Kreis oder eine lange Reihe, dann bewegen sie sich, indem sie oft drei Schritte nach links, drei Schritte nach rechts machen und sich dabei jedesmal verneigen. Sie bleiben darauf einen Augenblick stehen und gehen drei Schritte zurück. Auch auf Island hat sich ein ähnlicher Tanz bis in die Neu-

zeit behauptet, ein Tanz mit „auf der Stelle treten", wie man es beim Militär nannte. Die Tanzenden bildeten einen Reigen, traten bald vor, bald zurück, wechselten aber ihren Platz nicht. Dazu wurden als Begleitung die alten Heldenlieder gesungen, deren nahes Verhältnis zum Tanz schon in ihrem Namen „Ballata" ausgesprochen ist.

Außer diesen Massentänzen gab es Soli, die einen durchaus pantomimischen Charakter trugen und entweder große Begabung oder langes Studium erforderten. In dem lateinischen Gedicht von Ruodlieb, das bald nach dem Jahr 1000 entstanden sein muß und von Simrock und Paul von Winterfeld verdeutscht wurde, ist ein derartiger Tanz geschildert. Ein Paar tanzt miteinander, ohne sich jemals zu berühren. Der Jüngling umtanzt sie in Kreisen wie der Falke die Taube, „die Meidende zu suchen, die ihn doch ungern floh". Er scheint zu fliegen, sie zu schweben, mit Händen und Füßen begleiten sie das Harfenspiel, mit Anmut und Grazie. „Nie sah man bessere Tänzer und nie ein schöneres Paar. Alle Gäste klagten, als es zu Ende war." Ähnliche Beschreibungen liefert der Roman de la Rose, wo zwei junge Mädchen einen gleichen pantomimischen Tanz miteinander ausführen. Der Hof der Landgrafen von Thüringen und der der Babenberger in Wien waren in Deutschland die Stätten, an denen die Tanzkunst der guten Gesellschaft vorzugsweise gepflegt wurde. Wolfram von Eschenbach spricht im „Parzival" über die neuen Tänze, die im Thüringer Land erfunden worden seien, denn die Hofhaltung auf der Wartburg war in den Jahren, als der Landgraf Herrmann, der Schwiegervater der heil. Elisabeth, hier residierte, der Mittelpunkt eleganten Lebens und geistvoller Sitte. Die Sage verlegt ja in diese Zeit den Sängerkrieg. Unter den Babenbergern zeichnete sich Herzog Leopold VII., der im Jahre 1230 starb, nicht nur als Vorsänger und Tänzer, sondern auch als Dichter und Erfinder neuer Tänze rühmlichst aus.

Was es mit diesen „neuen" Tänzen für eine Bewandtnis hatte, kann man nicht mehr feststellen. Zwar sind viele Namen mittelalterlicher Tänze aufbewahrt, aber von ihrem Charakter weiß

man nichts. Es spricht eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß es sich im Grunde nur um neue Melodien dabei handelt, nach denen man fortfuhr zu gehen oder zu springen, wie man es gewohnt war. Ebensogut könnte man sonst die vielen verschiedenen Walzer, die Strauß komponiert hat, als ebensoviele verschiedene Tänze ansehen. Auch der „Fackeltanz" ist kein besonderer Tanz. Sein Name rührt von dem Gebrauch her, daß Tänzern von hohem Range Vortänzer mit Fackeln voranzutanzen (i. e. zu gehen) pflegten, anfangs wohl nur, um ihnen in den schlecht beleuchteten Räumen den Weg zu zeigen, dann als Ehrenbezeigung. Mit der Vermehrung und Verbesserung der Beleuchtungsmittel kam diese Gewohnheit allmählich von selbst in Wegfall und hielt sich nur im Zeremoniell bestimmter Höfe als eine festliche Besonderheit. Am längsten am preußischen Hofe, wo bei Hochzeiten der königlichen Familie die Minister in einer Polonäse dem neuvermählten Paar mit Wachsfackeln vorantanzten. Der letzte Fackeltanz in dieser Art fand wohl statt, als die Tochter Kaiser Wilhelms II. im Jahre 1913 den Herzog von Braunschweig heiratete. Der Brauch war gefährlich und hat mehr wie einen Unglücksfall verschuldet. Am bekanntesten ist das Abenteuer, das König Karl VI. von Frankreich den Verstand kostete. Am 29. Januar 1393 feierte Herr von Vermandois in Paris seine Hochzeit. Zu dem Ball, der die Festlichkeit abschloß, erschien auch der König und fünf seiner Kavaliere in einer Quadrille als „Wilde Männer", einer damals sehr beliebten Maske. Sie waren in ein Trikot eingenäht, das mit Harz getränkt und über und über mit Werg bestreut war, alle an einer langen eisernen Kette angeschlossen. Während sie tanzten, nahm der Herzog von Orléans eine Fackel und leuchtete einem der Tänzer ins Gesicht, um zu sehen, wer es wäre. Absichtlich, wie einige behaupten, oder unabsichtlich kam er dem Unglücklichen zu nahe, das Kostüm geriet in Brand, und schneller, wie man spricht, standen alle in hellen Flammen. Die Herzogin von Berry rettete den König, indem sie rasch die lange Schleppe ihres Kleides über ihn warf; von den übrigen fünf Herren sind vier an den Wunden gestorben, die sie empfingen. Der einzige, der außer dem

König mit dem Leben davonkam, verdankte es der Geistesgegenwart, mit der er sich sofort in einen der großen Kübel gestürzt hatte, in dem der Wein gekühlt wurde.

Fast scheint es überflüssig zu betonen, daß man in der guten Gesellschaft viel und gern tanzte. Hatten die Ritter tagsüber turniert, was in den schweren Eisenrüstungen, die sie dabei trugen, eine bedeutende Kraftanstrengung war, so erwarteten die Damen, daß sie am Abend gerade so eifrig dem Tanze huldigten, und das scheint auch der Fall gewesen zu sein. Alle Turniere schlossen mit Bällen. Große Feste wickelten sich in Tänzen ab, man tanzte die Hochzeiten. Auf einem Fresko der Incoronata in Neapel, das Giotto gemalt hat, geht die priesterliche Trauung des Paares während eines Tanzes der Gäste vor sich, und genau so schildert Heinrich von Freiberg in der Fortsetzung des „Tristan", die er dichtete, die Hochzeit Tristans mit Isolde Weißhand. Aber selbst in den höheren Kreisen muß es bei Tanzfesten weder immer sehr sittsam noch sehr friedlich zugegangen sein, wie hätte Petrarca sonst den Tanz eine Lustbarkeit nennen können, „ebenso lächerlich als schimpflich"? Bei einem Ball, den Markgraf Wilhelm von Meißen 1401 auf dem Rathause in Dresden veranstaltete, geriet Burggraf Georg von Dohna mit Rudolph von Körbitz, dessen Frau er beleidigt hatte, in einen Streit, der alsbald in Tätlichkeiten ausartete. Die Angelegenheit hatte Folgen, der Dohna floh nach Böhmen, wurde aber gefangen und geköpft, was dem Markgrafen die willkommene Gelegenheit gab, seinen Nachlaß einzuziehen, unter dem sich der Königstein an der Elbe befand. So sagt man wohl noch heute scherzweise, diese berühmte Bergfeste sei durch Tanz an Sachsen gelangt. Auch an den Ball sei erinnert, den Herzog Boleslaus III. von Böhmen am 9. Februar 1003 auf dem Hradschin gab. Es war gerade Fasching, und der ganze böhmische Adel gebeten. Als alle beisammen waren, ließ der Herzog sämtliche Angehörige des Geschlechtes Wrschowetz niedermachen, eine Gastfreundschaft, wie sie sonst nur im Orient oder im maurischen Spanien üblich war. Man tanzte bei Hofe und man tanzte in den Klöstern nicht minder eifrig. Der Ritter Leo von

Fasinger: Hofball in München

Rozmital, der in den Jahren 1465 und 1466 eine große Reise durch Europa antrat, hat sich nirgends besser unterhalten als in Neuß am Rhein. Die Nonnen im dortigen Frauenkloster luden ihn und seine Begleiter zu einem köstlichen Tanz. „Kunten die allerfeinsten tentz," schreibt er, „mag sagen, das ich all mein tag so vil hübscher weiber in einem kloster nie gesehen hab."

Böhme möchte die mittelalterlichen Tänze nach den Ständen einteilen und Bauern- oder Volkstänze, Handwerker- oder Zunfttänze, Bürger- oder Geschlechtertänze, schließlich Hof- oder Adelstänze voneinander unterscheiden. Das hat wenig Überzeugendes. Soweit die Quellen reichen, die schriftliche Überlieferung und die künstlerischen Denkmäler, lassen sie viel eher der Vermutung Raum, daß sie alle dasselbe getanzt haben. Dafür spricht ferner die eingewurzelte Sucht der niederen Stände, Tun und Lassen der Vornehmen nach Möglichkeit nachzumachen. Deswegen vergleicht sie ja der Seifried Helbling schon im dreizehnten Jahrhundert mit Affen. Selbst in der Ausführung müssen die Tänze nicht starke Abweichungen gezeigt haben. Ein Bischof von Naumburg, Johann von Miltitz, tanzte einst mit zwei Damen und machte dabei solche Sprünge, daß ihn der Schlag rührte. Heinrich der Teichner, der 1375 starb, führte bittere Klage über die Verrohung der Sitten beim höfischen Tanz. Viel wahrscheinlicher ist es, daß die Tänze im Volke entstanden, von der höfischen Gesellschaft angenommen und verfeinert wurden und dann zu ihrer Quelle zurückkehrten. Das war im sechzehnten Jahrhundert der Fall und noch im achtzehnten und neunzehnten mit Walzer und Polka, und es wird im Mittelalter nicht anders gewesen sein. Außerdem darf man nicht vergessen, daß alle Berichte über den Volkstanz aus dem Munde von Zeugen stammen, die dem Landvolk feind waren und ihm durchaus nicht wohlwollten. Man wird also das Recht haben, so manches Urteil als absichtliche Entstellung und böswillige Übertreibung betrachten zu dürfen. Die geradezu leidenschaftliche Freude, mit der die Bauern am Tanze hingen und im Frühling ganze Tage vertanzten, erklärt sich sehr natürlich aus dem Überschuß körperlicher Kraft, der ihnen inne-

wohnte und nach einem Auswege suchte. Außerdem wurde die soziale Lage des Bauernstandes mit jedem Jahr trüber, der ökonomische Druck, unter dem er litt, immer unerträglicher, die heftige körperliche Bewegung war schließlich die gesündeste Reaktion, die ihm gegen alle Nöte Leibes und der Seele blieb. Darum haben sie ihre Reien gesprungen, „als ob sie fliegen wollten". „Juheia, wie er sprang. Herz, Milz, Lung' und Leber sich rundum in ihm schwang", singt der Neidhart von einem Vortänzer. Die Bauerndirnen wurden geschwenkt, daß ihnen die Röcke über den Kopf flogen, und wenn die Holden dabei, wie es heißt, klafterweite Sprünge machten, muß es freilich ziemlich wild zugegangen sein. Zur Abwechslung wurde dann der „Krumme Reien" abwechselnd gesprungen und gehinkt, weniger ausgelassen wird er kaum gewesen sein. Es gab Reien wie den „Zäuner", der im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts aus Schlesien kam, bei dem der Vortänzer sich in der Mitte des Kreises befand und von den andern wie mit einem Zaun umgeben wurde.

Die gegenseitige Eifersucht wegen der Tänzerinnen führte auch bei den Dorftänzen zu Hader und Streit, der häufig genug mit Mord und Totschlag endete, aus Niederösterreich hört man, daß einmal bei einer solchen Schlägerei 32 Bauern tot auf dem Platze blieben, ein andermal 36. Um diesen Anlaß zum Neid aus dem Wege zu räumen, traf man in manchen Gegenden die Einrichtung, daß am Ostermontag oder am Vorabend des 1. Mai die tanzfähigen Mädchen eines Dorfes versteigert wurden, sie durften dann das ganze Jahr hindurch mit keinem anderen Burschen als dem, der sie ersteigert hatte, tanzen. Das hieß man das „Mailehen".

Getanzt wurde um die Dorflinde, um den Maibaum, aber auch auf dem Kirchhof um die Kirche. Der Geistlichkeit war dies mit Recht anstößig, und da alle Verbote nichts helfen wollten, so nahm sie zu frommen Erdichtungen ihre Zuflucht, um die Tanzlust etwas einzudämmen. Als wieder einmal eine ausgelassene Gesellschaft in unmittelbarer Nähe des Gotteshauses tanzte und den Priester beim Messelesen störte, sich auch von ihrem Vergnügen nicht abbringen ließ, da habe der erzürnte Pfarrer sie mit den Worten verwünscht:

„Ei, so wollt' ich, ihr tanztet ein ganzes Jahr." Dieser Fluch erfüllte sich auf der Stelle. Tänzer und Tänzerinnen konnten nicht mehr aufhören, bis der Erzbischof von Köln sich über sie erbarmte und ihrer Qual ein Ende machte. Die meisten waren gleich gestorben, die andern aber niemals wieder froh geworden. Diese Legende geht seit dem dreizehnten Jahrhundert durch die mittelalterliche Literatur. In Deutschland wird das Ereignis in die Nähe von Bernburg verlegt, ohne daß der Grund für diese Lokalisierung im Anhaltiner Land ersichtlich wäre.

Das Begleitinstrument der Bauerntänze war der Dudelsack, unentbehrlich das Lied, das entweder von allen gesungen wurde oder das der Vortänzer oder die Vortänzerin anstimmten und das die andern nur mit dem Refrain beantworteten. Der Inhalt dieser Lieder war sehr verschiedener Natur. Wenn er sich auch in der Hauptsache um die Liebe drehte, so waren Scherz, Satire, Spott nicht ausgeschlossen, und es ist sicher, daß die alten deutschen Heldengedichte ursprünglich beim Tanz gesungen wurden. Der Tanz hat auf unsere Lyrik den größten Einfluß ausgeübt. Man kann den Leich mit wechselnden Rhythmen für den gesprungenen Reien und das strophische Lied für den „getretenen" Tanz auseinanderhalten. Böhme macht darauf aufmerksam, wie deutlich sich das Hüpfen und Springen, das bald weite, bald kurze Schleifen, Wenden und Anhalten und die raschere Bewegung im Bau des Leich spiegeln. Daher die Willkür in ihrer Form und die Gedankensprünge im Inhalt. Ein Tanzleich, den der Tannhäuser gedichtet hat, singt in seinem ersten Teil, in Anknüpfung an die Maienlust, ein Lob Kaiser Friedrichs II. und geht dann plötzlich und unvermittelt in eine lebhafte Aufforderung zum Tanz und in die Schilderung einer Szene aus dem Reigen über.

Das Tanzlied war in jenen Jahrhunderten die Stimme der öffentlichen Meinung, die alles aussprach, was das Volk auf dem Herzen hatte. Im Tanzlied erinnerte sich das lebende Geschlecht voll Stolz der eigenen Taten und jener der Vorfahren, im Tanzlied rügte es einzelne Vorkommnisse und Zustände, im Tanzlied spottete es und im Tanzlied drückte es, und meist sehr drastisch, seine Ansichten

über Menschen und Dinge aus. Vielleicht dürfen wir in dieser weitgehenden Offenherzigkeit die Quelle des Unbehagens sehen, mit dem der Klerus dem Tanz gegenüberstand. Die Geistlichkeit hatte sich durch ihr Leben um Achtung und Ansehen gebracht, das bringen viele Tanzlieder ungescheut zum Ausdruck. Daher der Zorn, mit dem die Prediger die „schandbaren" Lieder verfolgen. Außerdem mag ihnen der Charakter mancher Tänze den gern ergriffenen Vorwand geboten haben, gegen die ungezügelte Sinnenlust zu eifern, um so lieber, als das arbeitende Volk natürlich am liebsten den Sonntag und die kirchlichen Feiertage zum Tanz benutzte. So hat sich ein wahrer Strom der Beredsamkeit, von den Kanzeln ausgehend, gegen den Tanz ergossen. Bruder Berthold von Regensburg ist nicht der erste und nicht der letzte, der seinen christlichen Unwillen in nachdrücklicher Weise ausgesprochen hat. Von manchen der geistlichen Herren erhalten wir wenigstens sehr lebendig gesehene Bilder von der Art des Tanzes. Darf man vielleicht manch stark aufgetragene Farbe der Absicht zugute halten, die auf Besserung zielte und kleine Abstriche machen, so bleibt doch ein beachtenswerter Kern des Glaubwürdigen übrig.

Der bekannte elsässische Volksprediger Johann Geiler von Kaisersberg, der um die Wende des fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert in Straßburg wirkte, hat den Tanz besonders aufs Korn genommen. Er hat ihm gar keine gute Seite abzugewinnen vermocht. „Es werden vil gefunden," predigte er einmal, „die tanzen also bübischer weis mit Werken und Geberden, daß nicht genugsam von ihrer Ueppigkeit zu sagen ist. Man treibt zu unseren Zeiten solche unziemliche Ueppigkeit unter dem Tanzen, das vor nie erfahren, noch erhört ist worden. Desgleichen bringt man soviel Tänze auf die Bahn, die vor nie in Brauch sein gewesen, daß sich nicht genug darob zu verwundern ist. Als da ist: der Schäfertanz, der Bauerntanz, der welsch Tanz, der Edelleutetanz, der Studententanz, Keßlertanz, Bettlertanz und in Summa, wenn ich sie alle wollte erzählen, hätt ich wohl eine ganze Woche genug zu schaffen. Darnach findt man Klötz, die tanzen also säuisch und unflätig, daß

sie die Weiber und Jungfrauen dermaßen herumschwenken und in die Höhe werfen, daß man ihnen hinten und vornen hinaufsiehet bis in die Weich und haben es bisweilen die Jungfrauen fast gern, wenn man sie also schwenket, daß man ihnen ich weiß nicht wohin sieht... Noch hätt' ich schier den Tanz vergessen, nämlich den Reihentanz, da werden auch nit minder Unzucht und Schande begangen, als in den anderen, von wegen der schändlichen und schandbaren Hurenlieder, so darein gesungen werden, damit man das weiblich Geschlecht zur Geilheit anreizet."

Da das Predigen sogar nichts fruchten wollte, haben sich die städtischen Magistrate ins Mittel gelegt und ihrerseits versucht, gegen „schenntliche neue" Tänze einzuschreiten. Es scheint, als sei es um das Jahr 1400 herum aufgekommen, nicht mehr im Reigen zu tanzen, wobei alle Tänzer und Tänzerinnen eine einzige lange Kette bildeten, sondern dafür paarweise zu tanzen, so daß Tänzer und Tänzerin einander umfaßten. Diese Neuerung muß der Obrigkeit als der Gipfel der Schamlosigkeit erschienen sein, denn es ergehen sofort Verbote dagegen, mit denen Ulm den Anfang machte. Aber die anderen Städte blieben nicht zurück, Speyer, Frankfurt a. M., Nürnberg, Köln a. Rh. u. a. haben sich rechtschaffen bemüht, ihren Bürgern die Tanzmöglichkeiten zu beschneiden und die Zuwiderhandelnden durch Strafandrohungen einzuschüchtern. Da jede Zunft ihre Tänze hatte, die Messerschmiede einen Schwertertanz, die Böttcher einen Reiftanz, die Tuchmacher einen Fahnentanz usw., so waren die Gesellen sehr erpicht auf das Tanzen und haben sich den Verboten durchaus nicht leicht gefügt. Beweis, die häufige Wiederholung derselben.

Die Herren des Patriziats hatten ihre eigenen Tanzstuben im Rathaus, wo sie ungestört unter sich waren. In Städten mit reichen Familien besaßen die Patrizier eigene Tanzhäuser. In Frankfurt a. M. schon im Jahre 1350, in Augsburg hat man 1396 das alte Tanzhaus abgerissen und ein neues gebaut. Zum letztenmal tanzten die ratsfähigen Geschlechter 1577 darin, 1632 ist es abgetragen worden.

Im Angesicht der vielen Verbote nimmt es wunder, von Mußtänzen zu hören. Aber es gab wirklich Tänze, die von den Bewohnern einzelner Ortschaften als Frone ausgeführt werden mußten. Gewöhnlich bestanden die Leistungen, welche die Frone auferlegte, in Feldarbeit, in Fuhren oder anderen Verrichtungen, die umsonst zum Besten der Herrschaft zu erfolgen hatten. In verschiedenen Gegenden Deutschlands, in der Herrschaft Gera, im Rudolstädtischen, in Frankfurt a. M., Halle a. S. und anderswo waren die Untertanen bestimmter Bezirke aber wirklich dazu angehalten, an einem festgesetzten Tag vor der Obrigkeit zu tanzen, wobei sie meist mit Essen und Trinken bewirtet wurden. Man kann eine solche wunderliche Anordnung nur damit erklären, daß in diesem Zwangstanz eine symbolische Anerkennung der Oberherrschaft ausgesprochen werden sollte und zugleich die Rechtfertigung aller von ihr auferlegten Abgaben und Lasten.

Viertes Kapitel

Tanzwut und Totentanz

Die heutige Pathologie versteht unter „Chorea" pathognostische Bewegungsstörungen, d.h. unmotivierte Muskelkontraktionen, die gar nicht oder nur auf kurze Zeit unterdrückt werden können und in andere Bewegungen hindernd eingreifen. Es treten Bewegungen der Arme und Beine ein, die vom Willen unabhängig sind. Besonders charakteristisch für das Krankheitsbild sind die grimassenhaften Verzerrungen des Gesichts und ein ungeordnetes Zungenspiel, welches das Sprechen erschwert. Die Kranken empfinden trotz der rastlosen Muskelkontraktionen nicht das Gefühl der körperlichen Ermüdung, dagegen wird der seelische Zustand stark in Mitleidenschaft gezogen, die geistigen Fähigkeiten sind herabgemindert, die Gemütssphäre in erhöhte Reizbarkeit versetzt.

Der Volksmund nennt das Leiden den „Veitstanz" und hat damit eine Bezeichnung aufgegriffen, die an eine längst vorübergegangene Massenpsychose erinnert, indessen hat der sogenannte Veitstanz des Mittelalters nichts mit dem Symptomenkomplex der Chorea gemein.

Die Tanzwut der alten Zeit war eine epidemische Volkskrankheit, die auf dem günstigen Nährboden großer körperlicher und seelischer Nöte entstand und dem Zeitcharakter entsprechend einen religiösen Anstrich gewann. Sie flammte heftig auf und ging immer ziemlich schnell vorüber. Das Übel begann mit epileptischen Zuckungen; die davon Ergriffenen verloren das Bewußtsein, fielen hin, bis ihnen der Unterleib aufschwoll und Schaum vor den Mund trat. Dann sprangen sie auf und tanzten mit unheimlichen Verzerrungen aller Züge stundenlang in wilder Raserei, schreiend und tobend, bis sie vor Erschöpfung zusammenbrachen. Während des Tanzes sahen und hörten sie nicht, hatten Visionen von Geistern und glaubten den Himmel offen. War der Anfall vorüber, so klagten, ächzten und stöhnten sie, bis man ihnen den Unterleib fest einschnürte; Faustschläge, Stöße und Fußtritte sollen sie als lindernde Mittel angenehm empfunden haben. Die Erkrankten boten den Anblick von Wahnsinnigen, und man betrachtete sie auch wie die Besessenen, von denen die Bibel spricht, als Opfer böser Dämonen.

Nachdem sich ähnliche Erscheinungen schon im elften und dreizehnten Jahrhundert vereinzelt gezeigt hatten, kam es in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zu einem gewaltigen Ausbruch der Epidemie. Er wurde begünstigt durch Seuchen, wie den „schwarzen Tod", der allein in Deutschland zweitausend Dörfer völlig zum Aussterben gebracht haben soll, durch Mißwachs, Hungersnot, die Unsicherheit aller Verhältnisse und den hoffnungslosen Zustand aller politischen Aussichten. Man nimmt an, daß der letzte Anstoß von den Johannistänzen kam, die immer noch wie in heidnischer Zeit zur Sommersonnenwende stattfanden und, wie es heißt, mit großer Ausgelassenheit begangen wurden. Jedenfalls erschienen die ersten Scharen der Tanzwütigen

im Juli 1374 in Aachen, von wo aus die Seuche sich mit großer Schnelligkeit nach Köln und in die Niederlande verbreitete. Eine so wunderliche Erscheinung, die ebensoviel Entsetzen erregte wie Neugierde, mußte ansteckend wirken, und da es damals so wenig an Schwachköpfen fehlte wie heute, vergrößerte sich die Zahl der von Tanzwut Befallenen durch all das müßige Gesindel, das die Landstraßen bevölkerte und für die Sensation dankbar war. In Köln zählte man schon 500 Tänzer, in Metz bereits 1100.

Die Limburger Chronik, eine der ergiebigsten Quellen für die Kenntnis der deutschen Kulturgeschichte des Mittelalters, hat auch über dieses seltsame Vorkommnis anschaulich berichtet. „Zu mitten Sommer Anno 1374", so schreibt sie, „da erhob sich ein wunderlich Ding auf Erden und sonderlich in Teutschen Landen, auf dem Rhein und auf der Mosel, also daß Leut anhuben zu danzen und zu rasen und stunden je zwei gen ein und danzeten auf einer Stätt ein halben Tag und in den Danz da fielen sie etwann dick nieder und ließen sich mit Füßen treten auf ihren Leib. Davon nahmen sie sich an, daß sie genesen wären, und liefen von einer Stadt zu der andern und von einer Kirche zu der andern und huben Geld auf von den Leuten, wo es ihnen mocht werden. Und wurd das Ding also viel, daß man zu Köln in der Stadt mehr denn 500 Däntzer fand. Und fand man, daß es ein Ketzerei war, und geschah umb Geldes willen, daß ihr ein Teil Frauw und Mann in Unkeuschheit mochten kommen und die vollbringen. Und fand man da zu Köln mehr denn hundert Frauwen und Dienstmägd, die nit ehrliche Männer hatten. Die wurden alle in der Däntzerei kindertragend und wann daß sie danzeten, so bunden und knebelten sie sich hart umb den Leib, daß sie desto geringer wären ... Also nahm es ein betrogen End und währte wohl 16 Wochen in dissen Landen oder in der Maaß. Auch nahmen die vorgenannten Däntzer Mann und Frauen sich an, daß sie kein roth sehen möchten. Und war eitel Täuscherei."

Da man für eine psychische Massenerkrankung wie diese nach einer Ursache forschte und keine natürliche Veranlassung fand,

Dürer Maskentanz

so gewann der Verdacht Boden, die Erkrankten seien von unzüchtigen Priestern getauft, ihre Taufe also nicht gültig und sie nur aus diesem Grunde vom Teufel besessen. Dieses Moment war für den damaligen Klerus äußerst bedrohlich, denn bei der laxen Moral, die er für sich beobachtete, hätte dieses Argument die Geistlichen ohne Ausnahme getroffen und sie leicht zu Opfern der Volkswut machen können. So nahmen sie sich nun der Kranken mit Exorzismen und Beschwörungen eifrig an, und als im Jahre 1418 die Stadt Straßburg i. E. von der Tanzplage heimgesucht wurde, geleitete man die Tanzwütigen zu den Kapellen des heiligen Veit in Zabern und Rotenstein, wo sie geheilt werden sollten.

Daß gerade der heilige Veit zu der Ehre kam, der Schutzpatron der Tanzwütigen zu werden, gehört auch zu den mannigfachen Rätseln, die diese Erscheinung aufgibt. Er war ein jugendlicher Märtyrer, der unter Diokletian den Tod für seinen Glauben erlitt, die Kirche begeht sein Fest am 15. Juni; er hat aber weder direkt noch indirekt etwas mit dem Tanz zu tun. Später hat man ihn den sogenannten vierzehn heiligen Nothelfern beigezählt, aber auch erst, nachdem die Tanzkranken unter seinen Schutz gestellt worden waren. Böhme macht es nach dem Vorgang einiger Mythenforscher höchst wahrscheinlich, daß hier eine Verwechslung mit Swantewit vorliegt, dem slawischen Sonnengott, dessen Tempel auf Arkona von Mönchen aus Corvey, schon im Jahr 879 in eine Kapelle des heiligen Veit umgewandelt wurde. Der Gleichklang von Swantewit und Sante Vît forderte zur Vertauschung der Persönlichkeiten ja förmlich heraus. Um so mehr als der Kultus des Sonnengottes mit den gleichen Feierlichkeiten: Tänzen, Feuern u. dgl. begangen wurde, wie die Johannisnächte, die mit dem heiligen Veits-Tag beinahe aufeinanderfallen. Auf welchen Umwegen auch der Heilige zu seinem Patronat gekommen sein mag, der „Veitstanz" hat seinen Namen behalten.

Schon im vierzehnten Jahrhundert fiel es den Berichterstattern auf, daß nur der Pöbel von der Tanzmanie ergriffen wurde und sich unter den Tänzern keine Angehörigen der besseren Stände

fanden. Das spricht schon dafür, daß Dummheit, Schwindel und Gedankenlosigkeit leichtes Spiel hatten und die angebliche Krankheit in der Mehrzahl der Fälle nichts anderes gewesen sein wird als ein Vorwand zur Zuchtlosigkeit. Die großen Tanzepidemien von 1374 und 1418 waren Höhepunkte der psychischen Welle. Sie machten nur aus dem Grunde solches Aufsehen, weil sie Erwachsene befielen und ganze Länder betrafen, in der Geschichte der Tanzwut sind sie weder die ersten noch die letzten Beispiele. So erzählt Rothes Thüringer Chronik: „Zu Erfurt versammelten sich im Jahre 1237 ganz unvermutet und auf einmal über hundert Kinder auf der Gasse, Knaben und Mägdelein, fingen an zu tanzen und tanzten zum Tore hinaus in einem fort durch den Steigerwald bis nach Arnstadt, wo sie ganz matt und ermüdet an den Mauern auf der Gasse nieder und in tiefen Schlaf fielen. Sie wurden von den Eltern auf Wagen zurückgeholt. Viele aber hatten ein Zittern bekommen, welches sie lebenslang nicht wieder verlieren konnten."

Der schlesische Pfarrer Florian Daule in Fürstenberg erzählt in seinem „Tantzteuffel", der in das 1569 erschienene Theatrum Diabolorum aufgenommen wurde, eine ganz ähnliche Begebenheit von Tanzwut einiger Kinder. Er schreibt: „Ich lese ein Geschicht, so sich zugetragen Anno 1551 zu Reichenbach, zwo Meilwegs von der Schweidenitz. Es ist ein Mann gewesen mit namen Jacob Vierschering, welcher fünff Kinder gehabt, unter welchen dreye, das erste ein Mägdlein Barbara, dreyzehnen Jar alt, das ander ein Knäblein, neun Jar alt, das dritte auch ein Mägdlein von sieben Jaren, haben den Sontag Palmarum so wunderlich angefangen zutantzen unnd zuspringen, deßgleichen unerfahren ist, auch so seltzam und wunderlich, daß es nicht zufassen, welches sie alle tage, ungefehrlich 7 oder 8 stunden die quer und die lenge, hin und wider in alle Winckel, auß der Stuben ins Hauß, auß dem Hauß in die Stuben, fortan getrieben, haben sich so gedrehet unnd gesprungen, daß sie grausam müde worden, geschnaubet und gekiechen, daß es nicht wunder gewesen, sie weren auff der stett ligen blieben, unnd verschmachtet. Und da sie sich durch alle

Winckel müde getantzet, haben sie sich mit den Köpfen auff die Erden gelegt, sich under einander gedrehet unnd verwirret, als wollten sie auff den Köpffen tantzen. So lang sie jre zeit außgehabt, seind sie auff die Erden gefallen, als weren sie todt, und haben eine gute weil geschlaffen. Da sie aber erwachet, haben sie bißweilen essen geheischen, nach dem essen haben sie wiederumb angefangen zutantzen wie zuvor, gehupfft und gesprungen ohne underlaß, deßgleichen auch des nachts, so sie es ankommen, haben wenig geredt, bißweilen alle zugleich gelachet. Es hat sich auch ein Pfarrherr, nicht weit davon, understanden jnen zuhelffen, hat sie neun tage bey jme gehabt, daß das aber nichts helffen wöllen etc. So weit finde ich diese Histori. Wie es aber endtlichen mit den armen Kinderlein blieben, stehet nichts außdrücklichen dabey, aber abzunemmen auß den letzten worten dieser Geschicht, daß die armen Kinderlein so lange getantzet haben, bis sie gestorben."

Ein merkwürdiger Fall von ansteckender Tanzwut hatte sich schon in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ereignet. Es soll im Jahre 1346 gewesen sein, als eines Sonntags abends vor dem Schlosse des Grafen Peter von Greyerz im Kanton Freiburg i. Schw. sieben Personen einen Reigentanz anhuben und mit Gesang begleiteten, die sogenannte Choraula. Sie setzten ihn fort und tanzten weiter und weiter, bis sie auf dem großen Marktplatz in Sassen angekommen waren. Unterwegs hatten sich gegen siebenhundert Personen beider Geschlechter und jeden Alters dem Reigen angeschlossen der mit einer großen Schmauserei endete. Wenigstens war es keine Krankheit, sondern ein spontaner Anfall von Lust.

Der vielgenannte Arzt Paracelsus, den die Mediziner seiner Tage seiner großen Erfolge wegen nicht genug verleumden konnten, war der erste, der sich praktisch mit Heilung der Tanzwut befaßte. Er isolierte die Erkrankten, wodurch das Leiden seine Suggestivkraft verlor, und behandelte sie mit Schlägen und kaltem Wasser. Später wandte man ein entgegengesetztes therapeutisches Verfahren an, indem man das Leiden zu größter Heftigkeit steigerte, um die Kranken desto schneller zu erschöpfen. Die Städte stellten

Musiker an, um den Tanzwütigen, die für Musik äußerst empfänglich waren, aufzuspielen und sie zu möglichst hohen Sprüngen zu veranlassen. Der Schweizer Arzt Felix Platter erzählt in seiner Selbstbiographie, daß der Magistrat in Basel einmal zwei Männer engagierte, die mit einem von Tanzwut befallenen Mädchen vier Wochen ohne Unterlaß tanzen mußten. Dann hatte sie genug und war geheilt.

Zu Epidemien ist es nicht mehr gekommen, aber an Kranken hat es noch im achtzehnten Jahrhundert nicht gefehlt. Die Veitskapellen in Biessen bei Breisach und in Drefelhausen bei Weißenstein nahe Ulm sowie die Johanniskirche in Wasenweiler im Breisgau waren für die von dem Leiden Befallenen die Wallfahrtsorte, an denen sie Linderung fanden. Hatten sie sich hier, am 15. oder am 24. Juni, recht ausgetobt, so blieben sie ein Jahr lang von den Anfällen ihrer Wut verschont. Sie warteten in Ruhe ihre Krisen ab und konnten dann ihren Berufsgeschäften ungestört nachgehen.

Nach der Annahme Heckers ist die Echternacher Springprozession ein Überbleibsel der Tanzwut, geht sie doch in ihren Anfängen in jene Jahre zurück. Sie findet noch jetzt alljährlich am 18. Mai statt und bewegt sich von einer an der preußischen Grenze gelegenen Brücke eine halbe Stunde weit in das Städtchen Echternach zum Grab des heil. Willibrordus. Alle Teilnehmer halten sich an der Hand und marschieren zum Takt einer uralten Melodie in der Weise, daß sie entweder fünf Schritte vor und zwei bis drei zurück tun, oder abwechselnd einen rechts, einen links und einen voran, es hängt wohl von der Verabredung ab. Die Zahl der Pilger und der Neugierigen soll sich meist bis auf 15 000 belaufen.

Eine Parallelerscheinung zu der deutschen Tanzwut ist der Tarantismus Süditaliens. Man führte ihn auf den Biß der Tarantel zurück, einer Erdspinne Apuliens. Man beschuldigte dieses harmlose Tierchen, das nur den Wunsch hat, von den Menschen in Ruhe gelassen zu werden, giftig zu sein und durch seinen Biß eine Krankheit hervorzurufen, die nur der Tanz heilen könne. Der Arzt Nicolaus Perottus hat in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die

ersten Beobachtungen über das Leiden, seine Symptome und die Therapie angestellt. Es traten Entfärbung des Gesichts, Sprachstörungen, Zittern der Glieder und Frostgefühl ein. Die Erkrankten litten an Kopfschmerzen, Tränenfluß, Übelkeit und Erbrechen, die seelische Depression ging aus Frömmigkeit allmählich in einen Trübsinn über, der sie völlig betäubte und des Verstandes beraubte. Nur Musik vermochte sie ihrem Torpor zu entreißen. Dann sprangen sie auf und tanzten in wilden Sprüngen mit dem Aufwand aller Kräfte ohne Unterlaß, bis sie erschöpft wieder zu Boden fielen. Das war eine Krankheit nach dem Herzen des weiblichen Geschlechts, das sich zu diesen Tänzen drängte und die Heilung der Tarantati zu Volksfesten machte. Man hört, daß manche Frauen dreißig Jahre lang regelmäßig jedes Jahr ihren Anfall hatten und immer aufs neue geheilt werden mußten. Man spielte den Kranken besondere Melodien auf, die eine begeisternde und belebende Wirkung auf sie äußerten. Die Tonart wechselte und ging vom wild Leidenschaftlichen in das Idyllische und Getragene über. Wenn die Tanzwütigen in Deutschland die rote Farbe verabscheuten, so wurde sie dagegen von den mit Tarantismus Befallenen sogar sehr geliebt, auch äußerten sie Sehnsucht nach dem Meere und stürzten sich hinein, wenn sie seiner ansichtig wurden. Kein Lebensalter blieb verschont, man beobachtete Knaben von fünf und Greise von 90 Jahren, die wie die Wilden tanzten. Da man der Meinung war, nur Musik könne den Kranken Hilfe bringen, so zogen im Sommer Musikbanden umher, um systematisch Beistand zu leisten, wo es nötig war. Man nannte das den kleinen Karneval der Frauen. Aus diesen Rhythmen schälte sich die Tarentella als ein italienischer Volkstanz heraus, der noch heute ebenso gern getanzt wird wie vor sechshundert Jahren und als Veranlassung durchaus keiner Giftspinne mehr bedarf.

Der Tanz als Symptom einer psychischen Erkrankung fehlt auch den Naturvölkern nicht. Man hat in Madagaskar die Beobachtung gemacht, daß soziale Veränderungen, die sich vorbereiten, im Volke eine Unzufriedenheit erzeugen, deren dumpfes Gären sich

durch Anfälle besonderer Tanzkrankheiten angeblich dämonischen Charakters Luft macht. Das steht durchaus im Einklang mit den Ausbrüchen der Tanzwut im vierzehnten Jahrhundert.

Die Tanzwut war der Ausfluß übersteigerter religiöser Ekstasen, eine Krankheitsform der Hysterie, eine Massenpsychose. Das Bild ihres Ablaufs ist unklar, weil ihm die Ordnung fehlt. Indessen war der Tanz als ein Mittel der Intoxikation schon bei den Primitiven in Übung und wurde beim Zauberkultus in eine streng geregelte Form gebracht. Zauberpriester, Medizinmänner, Schamamen pflegen sich zur Vorbereitung auf ihre Amtshandlungen an einsamen Orten einem Tanze zu überlassen, dessen Charakter immer wilder wird, bis er in völlige Bewußtlosigkeit übergeht. Gewisse religiöse Genossenschaften haben den ekstatischen Gemeinschaftstanz zum Ausdruck einer aufs höchste gesteigerten religiösen Begeisterung erkoren, der Tanz ist das letzte Ausdrucksmittel des Körpers für die aufs äußerste angespannte Erregung der Seele. Er beginnt gewöhnlich mit taktmäßig geordneten Bewegungen, die bei steigender Geschwindigkeit in wilde Raserei ausarten und schließlich in einen von Konvulsionen unterbrochenen schlafartigen Zustand übergehen. Derartige Tänze, die sich trotz ihrer Gewaltsamkeit in liturgisch völlig geordneten Formen abspielen, waren den Griechen bekannt, die sie bei den dionysischen Mysterien ausübten, den alten Mexikanern, und sie ziehen sich herab bis in unsere Tage. Quäker, Methodisten, Springer, Erweckte, Schüttler und andere Sekten machen von dem erregenden Mittel des Tanzes Gebrauch. Die amerikanischen Shakers beginnen gegen Ende ihres Gottesdienstes einen feierlichen Tanz, bei dem sie einander schütteln und stoßen. Die Welt bedarf nach ihrer Anschauung des Anstoßes, um aus dem Schlafe der Sünde geweckt zu werden.

Am bekanntesten durch ihren in voller Öffentlichkeit ausgeübten Ritus sind wohl die tanzenden Derwische des Islam, deren Kultus den nordsibirischen Steppenvölkern abgesehen sein soll. Der persische Dichter Dscheladeddin Rumi hat ihre Bruderschaft

gestiftet. Viele Besucher der Türkei haben ihre Darbietungen gesehen und als merkwürdiges Schauspiel genossen. Hübsch und anschaulich hat Gräfin Ida Hahn-Hahn in ihren Orientalischen Briefen über diese seltsame Erscheinung berichtet. Sie schreibt am 16. Sept. 1843 aus Konstantinopel: „Der Mewlewi tanzt, wie unsereiner auf die Knie fällt, aus Anbetung. Vor kurzem trat einer in eine hiesige christliche Kirche, als man zum Gottesdienst beisammen war; der Priester stand am Altar, man wollte das Abendmahl nehmen. Der Mewlewi trat ganz nahe an den Altar heran und betrachtete ihn, die Kirche, die Anwesenden so genau, daß es eine Störung verursachte. Endlich faßte er das Kruzifix ins Auge; immer ernster wurde sein Gesicht, immer andächtiger sein Blick, bis er sich zuletzt vorbeugte, die Arme ausbreitete, im ernsten Rundtanz eine lange Weile den Altar umkreiste, dann abermals sich vor dem Kruzifix verbeugte und feierlich langsam die Kirche verließ. Zweimal wöchentlich finden die Tanzandachten der Mewlewi statt, öffentlich, in ihrer Moschee. Sie treten nacheinander ein, in lange braune Mäntel gehüllt, auf dem Kopf einen Aufsatz von Filz, der vollkommen in Form und Farbe einem umgestülpten Blumentopf gleicht, nur der Scheich trug einen grünen Turban. Der Scheich setzte sich auf ein Polster, die neunzehn Derwische setzten sich auf den Boden ihm gegenüber, und sie verrichteten zuerst alle halblaut mit den gewohnten Bewegungen das Gebet, das mit der ersten Glaubensformel ‚Es ist kein anderer Gott' beginnt. Dann hub eine unsichtbare Musik von einer Trommel und einer Pfeife an, die einen Gesang von unsichtbaren Sängern begleitete. Es war ein Loblied auf den Propheten und klang eintönig und näselnd. Dann sprach der Scheich halblaut ein langes, sehr langes Gebet, und als darauf Trommel und Pfeife wieder anhuben, erhoben sie sich sämtlich und hielten dreimal einen Umgang in der Moschee mit feierlicher Verbeugung gegen den Mihrab. Darauf nahm der Scheich wieder seinen Platz ein, die Derwische aber ließen die Mäntel fallen und begannen, in langen weißen faltenreichen Gewändern, eine Hand auf die Brust gelegt, den andern

Arm ausgebreitet, um sich selbst und durch den Raum sich zu drehen, wie etwa in einem ganz langsamen Walzer. Allmählich hoben sie auch den zweiten Arm empor und drehten sich nun mit so gleichmäßigem Takt und Schritt, daß jeden sein schweres Kleid wie eine Glocke den Leib umspannte, ohne jedoch mehr als die Füße zu enthüllen. Einige senkten den Kopf gegen eine Schulter, andre hielten ihn aufrecht; alle hatten die Augen geschlossen oder wenigstens ganz fest und tief zu Boden gesenkt. Keiner berührte auch nur mit einer Fingerspitze seine Nebentänzer; kein Gewand streifte das andere; die äußerste Ordnung und Ruhe beherrschte jede Bewegung. Sobald der Scheich ein Zeichen gab, standen sie sämtlich mit einer Gelassenheit still, an der man deutlich erkannte, die schwindelbewegende Bewegung mache nicht diese Wirkung auf sie. Man hatte mich gewarnt, nicht zu lachen, aber das wäre mir wahrlich nie eingefallen, denn das Ganze gab mir den Eindruck, daß ich einer ernsten Zeremonie beiwohne."

Gedenken wir an dieser Stelle, wo von dem Tanz als Krankheit die Rede ist, auch des Totentanzes, so muß allerdings gleich zugegeben werden, daß der Zusammenhang ein rein äußerlicher ist, innere Beziehungen bestehen nicht unter ihnen. Schon den Alten war die Vorstellung von dem Tod als Tänzer vertraut. Ein etrurisches Grab, das 1809 entdeckt wurde, zeigt tanzende Skelette in Stuckrelief. So recht mit Lust hat doch erst das Mittelalter diesen Ideenkomplex gepflegt, als die asketische Richtung der Kirche vor keinem Mittel zurückschreckte, das geeignet war, den Gläubigen die Erinnerung an die vier letzten Dinge nachdrücklich einzuprägen. Da mußte sich freilich das Motiv, wie der Tod alle in seinen Reigen zwingt, ganz von selbst aufdrängen, und es ist mimisch, dramatisch, malerisch und plastisch überaus häufig dargestellt worden. Jeder Freund der Kunst und des Altertums hat einen der Totentänze, wie sie so zahlreich noch in Lübeck, Berlin, Basel, Reval und anderswo existieren, gesehen oder von ihnen gehört. Anfänglich als Reigentanz Vieler aufgefaßt, auf die der Tod seine Pfeile abschießt, gehen sie allmählich zum Einzeltanz der Paare

Beham: Bauerntanz

über und verlieren in der Ausgestaltung späterer Künstler, z. B. Holbeins, den Tanzcharakter überhaupt. Die erhaltenen Texte bestehen aus einem strophenweisen Redewechsel zwischen dem Tod und dem Menschen, der alle Stände und jedes Alter zum Tanz nötigt, und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie gedichtet wurden, um von Klerikern dargestellt zu werden. In Frankreich ist die Danse macabre literarisch seit 1376, künstlerisch seit 1423 nachzuweisen, alle späteren gehen auf sie als Vorbilder zurück. Die Herkunft des Wortes „macabre" ist dunkel, viel plausibler als die Ableitung von dem Eigennamen Macabré, der nach der Ansicht gewisser Etymologen der Erfinder dieses Tanzes gewesen wäre, ist die, es als eine verderbte Abkürzung von Machabaeorum aufzufassen. 1453 wurde bei Gelegenheit der Abhaltung des Provinzialkapitels der Franziskaner in Bésançon eine Chorea Machabaeorum von 24 Personen getanzt. In den Niederlanden scheinen Totenreigen, wie man nach gewissen Tanzliedern annehmen darf, im fünfzehnten Jahrhundert bekannt gewesen zu sein, im September 1449 tanzte z. B. Nicaise de Cambray, Maler aus Douai, mit seinen Gefährten vor Herzog Philipp dem Guten von Burgund eine Moralität: Danse macabre. Für Frankreich und Deutschland fehlt es dafür an jeder Überlieferung, die oft angeführte Danse macabre im Kloster der Innocents in Paris vom Jahre 1424 war eine Malerei, kein Tanz, und in Lübeck, dessen Totentanz 1463 al fresco ausgeführt wurde, ist, wie Wilh. Seelmann feststellte, wenigstens vom Patriziat zwischen 1430 und 1515 kein Totentanz gemimt worden, und hier hätte doch das gewaltige Kunstwerk von 100 Fuß Länge und 7 Fuß Breite den stärksten Anstoß geben müssen.

Außer der Danse macabre aber gab es noch einen Totentanz, eine Art Gesellschaftsreigen, wie es scheint, slawischen Ursprungs. Er soll in Schlesien im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts aufgekommen sein. Eine der tanzenden Personen hatte sich dabei totzustellen und wurde, hatte das Los einen Herrn getroffen, von allen Damen, war es auf eine Dame gefallen, von allen Herren ge-

küßt. Dann stand die betreffende Person auf, und der Tanz ging weiter. Es war eine Tour von zweifelhaftem Geschmack, die von den Moralpredigern mit Fug und Recht gerügt wurde. Sie konnten in diesem Fall, da sie sowieso immer mit dem Zorn des Höchsten bei der Hand waren, wenigstens eine Tatsache anführen, die hätte abschreckend wirken müssen, wenn in Dingen der Mode jemals von Einsicht oder Verstand überhaupt die Rede sein dürfte. In Tangermünde hatte im Jahre 1410 Konrad von Quitzow bei einem solchen Tanz den Toten gespielt und sein Schicksal, wie man sagt, „berufen". Er ertrank bei der Rückkehr von dem Balle in der Elbe. Totentänze dieser Art scheinen ziemlich weit verbreitet gewesen zu sein; Rochholtz glaubt, daß das bekannte und beliebte Kinderspiel „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann" nichts anderes ist als der Überrest eines alten Totentanzes.

Fünftes Kapitel

Der Tanz der höfischen Zeit

Wie auf allen anderen Gebieten der Kultur hat das sechzehnte Jahrhundert auch auf dem des Tanzes große Veränderungen hervorgebracht. Der Stil der Gesellschaft wird ein anderer und drückt den Äußerungen von Denken und Empfinden neue Formen und Manieren auf. Dieser Umschwung macht sich schon im fünfzehnten Jahrhundert geltend; er begleitet die Renaissance der schönen Künste. Sie fand in Italien statt, und in dem gleichen Tempo, in dem die italienische Auffassung von Bildung und Kunst über die Alpen nach Norden und Westen vordringt, verbreiten sich auch italienische Sprache und Körperkultur unter den „Barbaren". An den Höfen der kleinen Tyrannen Ober- und Mittelitaliens pflegte man alles, was dem Leben Reiz und Schönheit verleihen konnte, also auch Kleidermode und Bewegungskunst. Die Herrschaft der Visconti, Medici, Este, Gonzaga reichte kaum einige

Quadratmeilen weit, soweit ihre politische Geltung in Frage kam, der Umfang ihres kulturellen Einflusses ist dagegen kaum genügend abzuschätzen. Er besaß eine Fernwirkung von nachhaltigster Kraft. Schon auf den Bällen, die der gute König René (der ja doch nur Titularkönig von Sizilien war) in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Nancy veranstaltete, wurden lauter italienische Tänze getanzt. Das ist so fortgegangen, und vielleicht hätte es gar nicht einmal der Verheiratung Katharinas de Medici mit König Heinrich II. bedurft, um den italienischen Einfluß auf dem Parkett der Tanzsäle festzulegen; er hatte sich schon vorher durchgesetzt.

Was die Italiener zu dem Vorhandenen hinzubrachten, waren, wenn man so will, eigentlich nur Männerchen und Mätzchen, ein geziertes und gespreiztes Getu. Aber es war ein wohltuendes Korrektiv für die Roheit der Sitten und die Brutalität des männlichen Umgangstones. Sie lehrten Damen und Herren sich zusammenzunehmen und brachten ihnen bei, wie unfein es sei, sich gehen zu lassen und seinen Körper nicht ordentlich in der Gewalt zu haben. Charakteristisch dafür ist das Tanzbuch des Fabritio Caroso, das in Venedig 1581 erschien. Es beginnt den Tanzunterricht mit sehr eingehenden Erörterungen darüber, wie der Herr sein Barett handhaben müsse. Da er es nicht immer auf dem Kopf behalten durfte, sondern in der Hand zu halten hatte, mußte er z. B. darauf achten, daß er die offene Seite nicht nach außen hielt, sondern an den Körper, ein Gebrauch, der sich durch die Jahrhunderte forterbte bis heute.

Der Tanz der guten Gesellschaft blieb nach wie vor ein langsames Gehen, „besseres Spazierengehen" sagt Oskar Bie, mit Einschaltung und Hinzufügung von allerlei Komplimenten. Herr und Dame machen ganz kleine Schrittchen, aber sie haben sich fortwährend zu verneigen und zu verbeugen, sie grüßen sich, entfernen sich voneinander und nähern sich wieder, sie gehen vor und zurück, und die Reverenzen nehmen kein Ende. Der Herr nimmt sein Barett mit der linken Hand ab und macht einen Kratzfuß mit dem linken Bein, um anzudeuten, daß er seine Dame mit der Herzens-

seite grüße. Das Paar faßt sich am Arm, an der Hand, an beiden Händen, kreuzt die Hände, küßt sie sich gegenseitig, alles ist sorgfältig geregelt und stilisiert. Aber ganz läßt sich der Übermut der Jugend doch nicht eindämmen; sie macht auch in dem preziösen Spiel ihre Rechte geltend: es bleibt selbst in den Sälen der feinen Welt bei hohen Sprüngen der Herren und Damen. Sieht man die enge gespannte Kleidung der Herren, die überall abgesteifte der Damen, so begreift man nicht, wie sie es nur fertig brachten, bei der Volte aber sprangen die Damen so hoch, wie sie nur konnten. Der Tänzer unterstützte sie dabei, indem er sie am Planchette hielt und so hoch warf, wie er es imstande war. Am französischen Hof begannen die Damen deswegen auf ihre Strumpfbänder Wert zu legen, ja besonders sittsame legten Höschen an, weil man auch die Oberschenkel sah. Diese Mode eröffnete der Koketterie ein neues Feld, man wählte die Unterbeinkleider von Goldstoff und besetzte sie mit purpurroten Schnüren, an die Strumpfbänder kamen Juwelen, Gold- und Silberspitzen, alles dem Tanz zuliebe. Auf französischem Boden wurden die italienischen Tänze reichlich mit Küssen ausgestattet. Es gab Tänze, bei denen der Herr alle Damen und die Dame alle Herren der Reihe nach küßte. Dieser Gebrauch fand großen Anklang und überschritt den Kanal. Shakespeare läßt Heinrich VIII. zu Anna Boleyn sagen: „Unziemlich wär's, zum Tanz Euch aufzufordern und nicht zu küssen." Die Deutschen schlossen sich von einem so artigen Gebrauch nicht aus. „Ist der Brauch," schreibt Hans von Schweinichen, als er die Augsburger Geschlechtertänze schildert, „daß allemal zwei Personen, so lange rothe Röcke mit einem weißen Ärmel anhaben, vortanzen. Wenn sie sich drehen, so mögen sich die tanzen auch verkehren, so wohl wenn sie sich im Tanzen herzen, so mag der Junggeselle die Jungfrau, so oft es von ihnen beschied, auch herzen. Werden oft bestochen, daß sie sich oft herzen. Mit $^1/_2$ Thaler wird viel herzen zu wege gebracht."

Das Neue in den Tänzen, die das sechzehnte Jahrhundert aufbrachte, lag vielmehr in der Abwechselung der verschiedenen

Touren als in andersartigen Bewegungen. Die Technik des eigentlichen Tanzes erlitt keine wesentliche Veränderung. Man sieht es an den fünf Pas der Gaillarde, die das Fundament der Tanzkunst der Renaissance bilden. Man hob erst das linke Bein, dann das rechte, dann wieder das linke und noch einmal das rechte, auf fünf sprang man in die Höhe und kehrte in die Ausgangsstellung zurück. Nur der Umstand, daß diese Touren in das Endlose variiert werden konnten, hat dazu geführt, daß man eine so große Zahl von Tänzen jener Zeit kennt. Im Grunde genommen handelt es sich nur um einige Formen, auf die man sie alle zurückführen kann, die vielen Namen rühren meist von kleinen lokalen Besonderheiten her oder verdanken ihre Taufe der Laune dieses oder jenes Erfinders. Nicht jeder Titel spricht auch für eine andere Schrittfolge; es gab Tänze genug, die in der Ausführung der Willkür des Ausführenden überlassen waren. Jehan Tabourot, der französische Theoretiker dieser Epoche, bemerkt, daß mancher Tänzer den Tanz für eine stumme Rhetorik ansehe, die den Zuschauer davon überzeugen solle, daß er ein ganz verfluchter Kerl sei. So war der Branle eigentlich nur ein Gattungsbegriff, jeder Tänzer führte ihn nach Belieben aus, und selbst in den abgezirkelten Tänzen mit vorgeschriebenen Touren war dem Tänzer die Freiheit nicht benommen, je nach seiner Laune und Geschicklichkeit Extratouren anzubringen. Man muß wissen, daß der höfische Gesellschaftstanz selten von allen auf einmal, sondern meist nur von einem einzigen Paar ausgeführt wurde.

Auch die Tanzmusik läßt keinen Unterschied der Tänze erkennen. Alle weisen die zwei feststehenden Hauptteile Vor- und Nachtanz auf und gehen aus Dur wie aus Moll. Weder im Takt, noch im Tempo, noch in der Tonart ist ein abweichender Charakter zu bemerken. Bis zum siebzehnten Jahrhundert wird der zuerst in geradem Takt gesetzte Tanz gleich darauf in ungeradem Takt wiederholt, das bleibt ein stehender Gebrauch. Wenige Takte wiederholen sich fortwährend und werden dreistimmig mit Lauten, Theorben, Bratschen und Violinen begleitet. So konnte man auch nach der Melodie von Kirchenliedern tanzen, was allerdings, wie Boehme

mit Nachweisen belegt, daher rührte, daß die Liederdichter ihre Texte bekannten weltlichen Tanzmelodien unterlegten, der Tanz damit also nur zurücknahm, was ohnehin sein Eigentum war. In diese Kategorie gehört u. a. Luthers Kirchenlied: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her". Am französischen Hofe hatten sich die Ideen der Reformation dadurch so eingeschmeichelt, daß die Psalmen in der französischen Übersetzung von Clément Marot nach Tanzweisen gesungen wurden. Heinrich II. tanzte die Volte zu seinem Lieblingspsalm: „Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser", während sein Sohn Karl IX. nach der Melodie des 129. Psalms tanzte: „Sie haben mich oft gedränget von meiner Jugend auf". Diese im ersten Augenblick so wunderlich berührende Gewohnheit blieb als Spielerei noch lange Gebrauch. Der feierlich langsame Verlauf der Tänze erlaubte dem berühmten Komponisten Mattheson († 1764), einige der bekannten Choräle der lutherischen Kirche in Tänze umzusetzen, indem er die Melodie Note für Note beibehielt und nur den Rhythmus änderte. So wurde „Wenn wir in höchsten Nöten sind" ein Menuett, „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" eine Gavotte, „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" eine Sarabande, „Werde munter mein Gemüte" eine Bourrée.

Die meisten der in dieser Periode beliebten Tänze waren Volkstänze, die von der guten Gesellschaft wegen ihrer gefälligen Rhythmen angenommen wurden. Von ihrem ursprünglichen Charakter mag ihnen vielfach nichts geblieben sein als der Name. So stammte der Branle aus dem Poitou, die Bourrée aus der Auvergne, der Passepied aus der Bretagne, der Rigaudon aus der Provence. Der Branle, der ungemein beliebt war — bis in die Zeit Ludwigs XIV. wurden alle französischen Bälle mit ihm begonnen —, ist nichts wie der alte einfache Reigen, den die ganze Gesellschaft, einer den anderen anfassend, in die Runde tanzte. Man sang dabei und pflegte wenigstens in Deutschland keine Sprünge zu machen. Der Takt war gerade und mäßig bewegt. Die Courante war der erste regelmäßige Gesellschaftstanz der Salons, ein Gehtanz im $^3/_2$- oder

$^3/_4$-Takt, der abwechselnd geschleift oder gehüpft wurde. Das tanzende Paar ging unter vielen Verbeugungen umher und begab sich schließlich auf seinen Platz zurück. In Tabourots Jugend, etwa um 1530, muß sie noch einen pantomimischen Charakter getragen haben, die Damen stellten die Spröden vor, die sich endlich erbitten lassen. Mannigfach verändert, behauptete sie sich bis in das achtzehnte Jahrhundert, nach Mattheson sollten die lieblichen und zierlichen Läufe ihrer Melodie Hoffnung, Sehnsucht und Verlangen aussprechen. Dem Charakter nach scheint ihr die Pavane recht nahegestanden zu haben. Sie hatte etwas feierlich Stolzierendes, daher man ihren Namen (der aus Padua stammt) gern von dem Pfau und seinem eitlen Radschlagen ableitete. Die Tanztheoretiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die deutschen wie die französischen, sind sich völlig einig in ihrem Entzücken über diesen „herrlichen, prächtigen und gravitätischen Dantz", wie Praetorius ihn nennt. Auch darüber sind sie einer Meinung, daß sich kein Tanz so gut wie dieser dazu eigne, die Pracht des damaligen Kostümes zur Geltung zu bringen. Die Herren tanzten mit Hut und Degen, die Magistrate in der Amtstracht, die Damen mit langen Schleppen.

Die Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts wie Rabelais und Shakespeare erwähnen die Pavane häufig; sie war ein Tanz für eitle und putzsüchtige Leute, die keine bessere Gelegenheit finden konnten, sich und ihre Vorzüge sehen zu lassen. Sie war ein Tanz, der wie wenig andere für die Höfe gemacht war. Brantôme schildert voll Begeisterung, wie König Heinrich III. und seine Schwester, die Königin Margarethe von Navarra, die Pavane miteinander tanzten. „Bei dem großen Tanz", schreibt der galante Höfling, der sicher war, daß die von ihm gepriesene Königin seine Beschreibung lesen würde, „führte der König gewöhnlich seine Schwester, und wenn er voll edler Majestät erschien, so war sie es nicht minder. Ich sah sie oft die spanische Pavane tanzen, so recht geeignet, um Anmut mit Hoheit gepaart zu entfalten. Die im Saale Anwesenden konnten sich nicht satt sehen an diesem An-

blicke; denn die Passagen wurden so vorzüglich getanzt, die Pas so richtig ausgeführt, das Stillstehen so ausdrücklich markiert, daß man nicht wußte, was man mehr bewundern sollte, ob die schöne Ausführung des Tanzes, das majestätische Stehenbleiben oder den wechselnden Ausdruck zwischen Heiterkeit und hoheitsvoller Würde. Und wer dieses Paar tanzen sah, der mußte gestehen, etwas Ähnliches nie gesehen zu haben, wie dieses königliche Geschwisterpaar. Auch ich bin derselben Meinung, der ich doch auch die Königinnen von Spanien und von Schottland diesen Tanz gut tanzen sah."

Die Gagliarde verrät schon durch ihren Namen, daß sie das Gegenteil von ernst und gesetzt war. Sie war ein lustiger fröhlicher Springtanz im $^3/_2$- oder $^3/_4$-Takt, dessen Tempo mit der Zeit immer schneller genommen wurde. Man schleifte und sprang dabei nach Herzenslust, weshalb man in Deutschland, in vielleicht unabsichtlich ironischer Übersetzung des Namens, die Gagliarde auch „Geißtanz" nannte. Die Volte war eine Abart der Gagliarde mit Touren von der schon beschriebenen Ausgelassenheit, man hat sie direkt den Bauern abgesehen. Johann von Münster, der 1594 eine sehr heftige Beurteilung des Tanzes drucken ließ, beschreibt die Volte als „unflätig". „In dem Tanz", schreibt er, „nimmt der Tänzer mit einem Sprung der Jungfrau wahr und greift sie an einem ungebührenden Ort, da sie etwas von Holz oder anderer Materie hat machen lassen und wirft die Jungfrau selbst und sich mit ihr, etlich viel Mal sehr künstlich und hoch über die Erde herum, also auch daß der Zuschauer meinen sollte, daß der Tänzer mit der Tänzerin nicht wieder zur Erde kommen könne, sie hätten denn beide ihre Hälse und Beine gebrochen." König Heinrich III. liebte diesen Tanz leidenschaftlich, und die deutsche tanzende Jugend teilte durchaus die Vorliebe des französischen Monarchen. Geistlichkeit und Magistrate aber waren anderer Meinung und haben, soviel an ihnen war, die Verbreitung des Tanzes zu hindern gesucht. Eine andere Abart der Gagliarde und ebenfalls eine Steigerung war der Canarietanz, der im $^3/_8$-, $^6/_8$- oder $^3/_4$-Takt ging; bei den Sprüngen, die dabei zu machen waren, mußte man in der Luft die Hacken zusammen-

Aldegrever: Hochzeitstänzer

schlagen. Musikalisch ist der Canarie von der Gigue, die sich fröhlich hüpfend im schnellen Tripeltakt bewegte, nicht recht zu unterscheiden wie Loure, Chaconne, Musette u. a. Tänze nur Abarten der Courante darstellen. Passacaglia und Passamezzo nähern sich dem Charakter der Pavane, nur wurden sie in etwas beschleunigtem Tempo und minder gravitätisch ausgeführt.

Von weiteren Tänzen zu sprechen, hieße unnütz Namen häufen, ohne das Bild wesentlich zu verändern. Man gewinnt doch immer nur eine ungefähre Vorstellung, denn auch die vielen Abbildungen tragen nichts zur Verdeutlichung bei. Selbst die Theorie versagt, die doch im sechzehnten Jahrhundert mit sehr gelehrten Werken über die Praxis der Tanzkunst einsetzt und sich sogar gleich voll schönem Mut auf die Aufgabe stürzt, eine Tanzschrift gleich der Notenschrift zu erfinden.

Ein Domherr in Langres, Jehan Tabourot, der unter dem Anagramm Thoinot Arbeau im Jahre 1589 seine „Orchésographie" herausgab, machte den ersten Versuch, eine Art von Schrift zu benützen, um Tänze und Tanzschritte ebenso aufzuzeichnen, wie es die Noten mit den Tönen machen. Spätere französische Tanzmeister wie Beauchamps und Feuillet haben im folgenden Jahrhundert dieses System der Choréographie aufgegriffen und vervollkommnet; noch die deutschen Almanache und Taschenbücher der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert bringen regelmäßig graphische Veranschaulichungen neuer Modetänze, aber man wird nicht behaupten können, daß dieses Unternehmen von Erfolg gekrönt worden wäre. Bewegungen durch Schriftzeichen wiedergeben zu wollen, ist anscheinend nicht möglich; es ist auch Blasis, Klemm und Zorn, die diese Versuche im neunzehnten Jahrhundert erneut aufgenommen haben, nicht gelungen. Alle diese Niederschriften gleichen Bilderrätseln, nicht zu deuten, wenn man die Lösung nicht schon kennt. Für den, der die Tänze kann, sind diese Schemata ein nützlicher Behelf der Erinnerung, sie unterstützen seine Gedächtnisbilder, für den, der sie daraus erst kennenlernen soll, sind sie nicht zu brauchen.

Mit den neuen Tänzen und ihren komplizierten Touren und Pas stellte sich auch das Bedürfnis nach neuen Lehrern ein; in Paris werden seit Heinrich II., der eine Medici zur Frau hatte, die italienischen Tanzmeister besonders geschätzt. Nach Michael Praetorius gab es im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts 300 Tanzlehrer in Paris, von denen die beliebtesten sich große Vermögen erworben hatten. Tanzte man in Paris gern italienische Tänze oder stilisierte die französischen Volkstänze für den Gebrauch im Salon, so ist man in Deutschland diesem Beispiel gewissenhaft gefolgt. Der deutsche Gesellschaftstanz ist seit der Reformation von Frankreich abhängig. Auf der Hochzeit Wilhelms von Rosenberg 1555 in Krummau wurden lauter „wälsche Tänze" gespielt. Wie weit man in Deutschland den französischen oder italienischen Vorbildern nahe kam, ist schwer zu entscheiden. Das enge Umfassen beim Tanz war in Frankreich ebenso üblich wie in Deutschland. „Die Tänze sind eingerichtet worden," schreibt Tabourot, „um auszuprobieren, ob die Liebenden gesund sind und ihre Glieder gebrauchen können. Am Schluß ist es den Herren erlaubt, ihre Damen zu küssen, damit sie sich unauffällig gegenseitig beriechen können und merken, ob sie einen angenehmen Athem haben oder stinken." Jedenfalls blieb das Umfassen und Drehen der älteren Generation sehr anstößig, und die Obrigkeiten waren immer zu strafen bereit. Andreas Osiander schreibt 1550 an Hieron. Besold in Nürnberg, daß auf der Hochzeit seiner Tochter jeder, der sich im Kreise drehte, Strafe zahlen mußte, und Barthol. Sastrow passierte es, daß er von dem Magistrat in Greifswald auf seiner eigenen Hochzeit beim Tanz mit seiner jungen Frau deswegen gestraft wurde. Es blieb aber doch dabei, und da alle Strafen nichts halfen, so ließen die Herren schließlich geschehen, was sie nicht ändern konnten. Dreißig Jahre darauf war es schon allgemeiner Brauch. Michel de Montaigne war 1580 auf der Durchreise nach Italien in Augsburg und beobachtete nach seiner Gewohnheit genau die Sitten und Manieren der Eingeborenen. „Wir sahen auch tanzen," so schildert er einen Ball im Fuggerschen Haus, „es

waren lauter Deutsche. Sie hören alle Augenblicke wieder auf, führen die Damen auf ihre Sitze zurück, die sie auf einer Seite des Saales abgesondert haben, und nehmen sich dann eine andere. Die Mannspersonen haben ihre eigenen Sitze, die von denen der Damen abgesondert sind, denn es scheint, als hätten sie nicht gern viel mit ihnen zu tun. Ihr Tanz war dieser: Sie nahmen das Frauenzimmer bei der Hand, die sie ihr auch zugleich küßten, legten sodann ihre Hand auf die Schulter der Dame, umfaßten sie und drückten sie dermaßen an sich, daß die Wangen zusammenkamen. Das Frauenzimmer legte unterdessen ihre Hand auf seine Schulter, und in dieser Stellung gingen sie herum." Das lebendigste Bild der deutschen Art und Weise zu tanzen, gibt Johann von Münster in dem Traktat, den er im Jahre 1594 gegen das Tanzen richtete. Er war badischer Obervogt in Pforzheim, also ein Mann aus besseren Kreisen, der wußte, wie es in guter Gesellschaft zuging. Er schreibt: „Die deutsche allgemeine Tanzform bestehet hierinnen, daß, nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellet ist, der Tänzer auf das Zierlichste, Höflichste, Prächtigste und Hoffärtigste herfürtrete und aus allen allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affektion trägt, jme erwähle, dieselbe mit Reverentz als mit Abnehmung des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten und andren Ceremonien bittet, daß sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle. Diese unnöthige Bitte schlägt die begehrte Frauensperson nicht leichtiglich ab, so unangesehen auch der Tänzer, der den Tanz von ihr begehret, bißweilen ein schlimmer Pflugbengel, oder ein anderer unnützer vollgesoffener Esel, und die Frauensperson eine stattliche von Adel oder eine andere ansehnliche und reiche Frau oder Jungfrau ist. Es wäre denn, daß sie um eines Verstorbenen willen trauert oder Leid trüge. In dem Fall ist sie, und auch eine Mannsperson entschuldigt. Sofern noch bei dem, der den Tanz begehret, so viel Verstand übrig ist, daß er diese Entschuldigung annehmen will. Ist aber der Kerl gar voll und toll, der den Tanz begehret,

so muß die Frauensperson eben wohl fort. Will sie nicht tanzen, so mag sie schleifen. Will sie im Tanz nicht lachen und fröhlich springen, so mag sie weinen und sauer aussehen und traurig tanzen. Denn er verläßt sie nicht, weil er sie bei der Hand hat, sondern er ziehet mit ihr immer fort zum Tanze, wie mit einem Widder zur Küche. Darüber lachen etliche, die dabei stehen und zusehen, etliche aber, denen die Frauensperson verwandt ist, sehen übel aus und dürfen bißweilen mit diesem unzeitigen Tänzer Händel und Streit anfangen.

„Ist aber die Frauensperson also daran, daß sie aus wahrer Erkenntnis Gottes den Tanz hasset und dem Tänzer den Tanz abschlägt, oder aus andern Ursachen mit ihm zu tanzen sich weigert, so ist das Ei zertreten. Dann fängt der Tänzer an zu fragen, oder beschickt die Frauensperson durch seine Freunde, was sie für Ursachen habe, ihm den Tanz zu verweigern, ob er nicht redlich, ehrlich oder gut genug dazu sei u. s. w. Zuweilen wartet der Tänzer nicht solang, daß er die Beschickung kann fürnehmen, sondern schämt sich auch nicht, die Jungfrau oder Frau, sobald sie ihm den Tanz verweigert hat, wider alle Billigkeit, Redlichkeit und Recht auf das Maul zu schlagen. Etliche geben dem Schläger Recht und vertheidigen seine lose Sache mit dem Spruch: einem ehrlichen und redlichen Manne muß und soll man keinen Tanz weigern; darum ist der Person Recht geschehen. Andere halten dieses (wie denn billig ist) für eine unbescheidene, tyrannische That, daß sie werth sei, daß die ganze Gesellschaft sich derselben annehme und sie räche. Daraus dann endlich solch Werk erfolget, das ohne Blutvergießen und stetigen Haß nicht wohl oder kaum kann beigelegt und verglichen werden.

„Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie beide herfür, geben einander die Hände und umfangen und küssen sich, nach Gelegenheit des Landes, auch wohl recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Gebärden Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben einander zu erzeigen. Darnach, wenn es zum Tanz

selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet mit ziemlicher Gravität ab. Denn in diesem nicht soviel ungebührlichen Tummelns geschieht, wie es in dem Nachtanz zu widerfahren pflegt. Es kann aber in diesem Vortanz das Gespräch und die Unterredung derer, die sich lieb haben, besser gebrauchet werden, als in dem Nachtanz. Dies aber haben sie gemein, daß die Tänzer, wenn sie an das End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeiffer aufhört zu spielen und ihn gelüstet, ein Zeichen zu geben, daß der Vortanz ausgetanzet sei. Darnach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde, so reden sie miteinander von Dingen, die sie gern hören. Ist aber die Freundschaft nicht so groß, so schweigen sie still und warten, bis der Pfeiffer wiederum aufblaset zum Nachtanz.

„In diesem geht es was unordentlicher zu als in dem vorigen. Denn allhier des Laufens, Tummelns, Handdrückens, heimlichen Anstoßens, Springens und bäurischen Rufens und anderer ungebührlicher Dinge, die ich Ehren halber verschweige, nicht verschonet wird, bis daß der Pfeiffer die Leute, die wohl gern, wenn sie könnten, einen ganzen Tag also tollerweise zusammen liefen, durch seine Stillschweigen geschieden hat. Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den Pfeiffer, daß er viel zu bald den Tanz ausgespielet oder auch manchmal den Tanz zu lang gemacht hat. Denn sie schämen sich aufhören zu tanzen, ehe und bevor der Spieler aufgehört hat zu pfeiffen. Die Strafe wird ihm bisweilen auch zugelegt, daß er noch einmal um dasselbe Geld (wie sie reden) aufblasen muß. Da gilt es dann mit Tanzen auf's neu. Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reverentz, nimmt Urlaub oder er bleibet auch wohl auf ihrem Schoß sitzen und redet mit ihr, darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen."

Der Verfasser war ein Feind des Tanzes, also wird man wohl einige Übertreibung in Abzug bringen dürfen, indessen haben sich auch andere, wie der Pfarrer Melchior Ambach in Frankfurt a. M., gegen die „adligen, tollen, bübischen, unzüchtigen Tänze" gewendet. Wenn man denkt, daß in Italien ein Herr eine Dame zum Tanz engagierte, indem er eine Blume küßte und sie ihr überreichte, daß Montaigne in Lucca einen Ball gab, auf dem eine Dame mit einer Schale voll Wasser auf dem Kopf einen Tanz ausführte, ohne auch nur einen Tropfen zu verschütten, so scheint es dagegen in Deutschland immerhin ziemlich wüst zugegangen zu sein. Die Zimmerische Chronik behauptet, ein Franzose, der in Straßburg dem Tanze zugesehen habe, glaubte, die Leute seien unsinnig und litten an der Tanzwut.

Die Reformatoren waren in ihren Ansichten über den Tanz weitherzig. Melanchthon selbst tanzte mit großem Vergnügen, wenn es ihm auch von manchen Seiten arg verdacht wurde. Luther hat sich häufig und immer verständig und mit Mäßigung über den Tanz geäußert. „Tänze sind eingerichtet und zugestanden worden," sagte er 1540 bei Tische, „damit artiges Benehmen gelernt werde im Verkehr und Freundschaft und Bekanntschaft geschlossen werde unter Jünglingen und Jungfrauen." In seiner Kirchenpostille schreibt er: „Glaube und Liebe lassen sich nicht austanzen noch aussitzen, so du keusch und mäßig dabei bist. Die jungen Kinder tanzen ja ohne Sünde, das thue auch und tanze wie ein Kind, so schadet dir das Tanzen nicht. Sonst wo Tanzen an ihm selbst Sünde wäre, so müßte man es ja den Kindern auch verbieten." Ob nun seine Nachfolger im Amt in ihren Anschauungen strenger waren oder die Zuchtlosigkeit wirklich zunahm, wer wollte das entscheiden. Tatsache bleibt, daß die protestantische Geistlichkeit rund zweihundert Jahre hindurch den Tanz mit einem wahren Schimpfchorus begleitete. Die einen beweisen aus der Bibel, daß der Tanz an sich selbst eine Sünde sei und in die Hölle führe, aus der Bibel, mit deren Worten man bekanntlich alles beweisen kann, die anderen halten sich an Tatsachen, die sie mit

eigenen Augen gesehen haben wollen und die ihnen Strafreden und Ermahnungen in den Mund legen. Die Predigten und Abhandlungen haben den Leuten das Vergnügen wohl nicht verdorben, aber sie haben an ihrem Teil dazu beigetragen, das Urteil der Behörden zu bestimmen. Nun pflegen an den Stellen, die die Gesetzgebung handhaben, meist Herren vorgeschrittenen Alters zu sitzen, die für Jugendlust und Leibesbewegung nicht mehr viel übrig haben, und so ist es denn kein Wunder, daß sie an dem fröhlichen, daher gewiß lauten und ausgelassenen Treiben Anstoß nahmen und taten, was an ihnen lag, es zu erschweren, wenn nicht unmöglich zu machen. Es hat Verbote geregnet, und sie haben sich mit dem Überhandnehmen der juristisch verbildeten Bureaukratie im Laufe der Zeit immer nur gemehrt. Viele alte Gebräuche und Gewohnheiten sind dann auch glücklich abgeschafft worden, ohne daß man dem Volk zum Ersatz für die geraubte Lust etwas Besseres hätte geben können. Es muß eben „regiert" sein, auf die Gefahr hin, den Teufel durch Beelzebub auszutreiben.

Das Volk fuhr fort zu tanzen, wie es gewöhnt war. Wenn Dürer oder Beham oder andere deutsche Meister den Bauern beim Tanz schildern, so erkennt man Reigen mit Hopsen und Springen. Sehr anmutig ist es grade nicht, aber lustig geht es zu. Darin ändert sich auch im siebzehnten Jahrhundert nichts. Als die Teniers, Ostade u. a. den Geschmack am Leben und Treiben des Bauern geweckt haben und ihn in der Schenke, beim Raufen und beim Tanz malen, da sind es noch immer die alten Reigen, die sie vor Augen haben. Man hat auch noch dabei gesungen, wohl in der alten Weise mit Hilfe des Vorsängers und Einstimmen in den Refrain. Erst seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hört die Gesangbegleitung auf, die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges schlossen den sangesfrohen Mund des deutschen Volkes und drängten auch dem Pöbel das Fremde als das Begehrenswertere auf.

Unsere Kenntnis vom Volkstanz dieser Periode beschränkt sich wieder so gut wie ausschließlich auf Namen. Fischart nennt in seiner Übersetzung von Rabelais' „Gargantua" mehrere der be-

liebtesten als den Scharrer, den Zäuner, Kotzendantz, Moriskendantz, den schwarzen Knaben, Todtentanz, Tuteley, Sprisinger, Firlefey, Hüpfelrei u. a., von denen einige schon alten Datums waren. Möglicherweise ist ihm auch seine Phantasie, die im Erfinden neuer Worte ja nicht blöde war, zu Hilfe gekommen, und er hat sich den Spaß gemacht, seine Leser mit einigen wilikürlich gebildeten Titeln zum besten zu haben. Daß man überall tanzte, viel und gerne tanzte, darüber bestehen keine Zweifel; die Angriffe der Geistlichkeit und die Verbote der Obrigkeit erbringen den Beweis zu Genüge, nur in seltenen Fällen aber wissen wir, wie der Tanz beschaffen war. Grundform war und blieb der alte Reigen mit Hüpfen und Springen, der aber in den verschiedenen Gegenden mit lokalen Besonderheiten ausgestattet wurde. Nur selten hat ein Chronist es der Mühe wert gefunden, Nachrichten darüber zu hinterlassen. Zu den liebenswürdigen Ausnahmen gehört der Pfarrer Johann Adolf Köster gen. Neocorus, der zwischen 1590 und 1600 eine Chronik des Landes Dithmarschen verfaßte, in der er den Tänzen seiner Landsleute ein anerkennenswertes Interesse zuwendet. Sie hatten den Trimmekentanz, der einen pantomimischen Charakter besaß, und einen Springeltanz, der gehüpft und gesprungen wurde. Beide wurden mit Gesang begleitet. Ein Vorsänger stimmte das Lied an, und Vers für Vers wurde es von der Gesellschaft wiederholt. Dabei ging das Amt des Vorsängers reihum. Das paarweise Tanzen ist erst nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Schleswig aufgekommen. Der ostfriesische Pastor Cadovius Müller hat den Text eines ostfriesischen Tanzliedes überliefert, nach dem die Friesen ihren einzigen Tanz ausführten. Er wurde von vier Personen, zwei Männern und zwei Weibern ausgeführt, „nach dem Takt, darbey sie gar sonderbare Actiones und Bewegung des Leibes, der Arme, Hände, Beyne, Kopfes und aller Glieder hatten und machten". Der Tanz sei sehr schwer gewesen, in der Zeit, als der Verfasser sein Büchlein über die friesische Sprache schrieb, 1691, war er schon außer Gebrauch gekommen. Bei bestimmten Gelegenheiten, wie Erntefesten, Kirmes, Hochzeit z. B.,

Hofball unter Heinrich III.

waren gewisse Tänze altes Herkommen. Einer der am meisten verbreiteten Hochzeitstänze war der Siebensprung, in dem Boehme das Überbleibsel eines alten germanischen Opfertanzes erkennt. Sein Gebiet umfaßte Schwaben, Bayern, Westfalen, die Mark und die Rheinlande. Seinen Namen führte er von den sieben Bewegungen, die dem Tänzer oblagen. Zwei waren mit den Füßen, zwei mit den Knien, zwei mit den Ellenbogen, eine mit dem Kopfe auszuführen, alle auf dem Boden, den er zuletzt mit der Stirn berühren mußte. Dann erhob er sich, indem er die gleichen Bewegungen in der umgedrehten Reihenfolge wiederholte, bis er wieder aufrecht stand. Dazu sang er nach vorgeschriebener Melodie einen altüberlieferten Text.

In allen derartigen Sitten und Gebräuchen findet ein beständiges Fließen statt. Es gibt keine Einrichtung, und sie sei noch so ehrwürdig, die dem Wechsel widerstehen könnte, er ist im Leben des einzelnen wie der Völker ja doch das einzig Bleibende in der Erscheinungen Flucht. Auch die Volkstänze sind von jeder neuen Generation in anderer Weise getanzt worden, so daß die Großmütter die Enkelinnen immer mit Kopfschütteln betrachtet haben. Am meisten hat das neunzehnte Jahrhundert zum Nivellieren aller Eigenart im bürgerlichen Leben beigetragen. Der Hebel, dessen es sich bediente, war die allgemeine Dienstpflicht, die den jungen Mann der Heimat entriß, um ihn mit verändertem Geschmack und neuen Ansprüchen, geschliffen, aber nicht immer gebessert auf das Land zurückzusenden. Da schwand allmählich jeder Eigenbesitz, Volkslied, Volkstracht, Volkstanz erlagen der städtischen Trivialität. Die Industrie, die ein unheilvolles Geschick uns bescherte, hat dann ein übriges getan, um die Instinkte des Volkes zu verrohen und zu verdumpfen. Erst als alles verloren war, haben die gebildeten Schichten eingesehen, was man eingebüßt hatte, und sie haben in ihrer Weise versucht zu retten, was ihnen des Rettens wert schien. Wie man die Volkstracht durch Vereine erhalten zu können glaubte, mit dem Resultat, daß sie zu unheilbarer Maskerade entartete, so dachte man auch an die Wiederbelebung der alten Reigen und Liedertänze. In

Schweden zuerst. Der Studentenverein Philochoros in Upsala pflegt seit dem Beginn der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts die alten schwedischen Nationaltänze mit ihren ursprünglichen Melodien. Er hat sogar die Schwertertänze hervorgesucht und die Reigen, die von Jünglingen allein ausgeführt werden. Ob es mehr als ein ästhetisches Spiel ist? Was erloschen und ausgebrannt ist, läßt sich nicht wieder anfachen, und es ist zu fürchten, daß das Echo in der breiten Masse ausbleibt. Vor dem Kriege hatte diese Bewegung auch nach Deutschland übergegriffen, und wenn sie sonst nichts für sich gehabt hätte, so sprach doch der Umstand für sie, daß sie der Jugend Gelegenheit zu einem gesunden und anständigen Tanz bot.

Der Volkstanz war der Jungbrunnen, aus dem der Gesellschaftstanz fortwährend neues Leben empfing, das Menuett, die Allemande, der Walzer, welche den Tanzcharakter dreier Jahrhunderte bestimmt haben, entstanden im Volke und sind von der guten Gesellschaft nur annektiert worden. Das Menuett, das sich in mäßigem Tempo im Tripeltakt bewegt, stammt aus dem Poitou und empfing seine Ausbildung am Hofe in Versailles, wohin es anscheinend von Lully verpflanzt wurde, der es zum ersten Male komponierte. Die Schrittfolge mit den vielen Verbeugungen, Seitwärts-, Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen gab ihm Pécour. Von der Mitte des siebzehnten, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts beherrschte es das Parkett der Ballsäle als Lieblingstanz der vornehmen Welt. Gottfried Taubert, der in Danzig Tanzlehrer war, rechnet es in seinem dickleibigen, 1717 erschienenen Tanzbuch zu den „galanten und civilen Fundamental-Tänzen", zu denen außerdem noch die Courante und die Bourrée gehören. Zur vorläufigen Einübung des Menuetts waren drei Monate erforderlich, mancher lernte es nie, und es soll auch im achtzehnten Jahrhundert nur wenige Tänzer gegeben haben, die es wirklich vollendet tanzen konnten. Ludwig XIV. nahm zwanzig Jahre hindurch täglich Tanzstunde, um sich darin zu vervollkommnen. Künstlerisch gilt es als unerreicht, in Praxis und Theorie wurde es als die „Königin der Tänze"

angesehen. Eine mustergültige Komposition, was Schönheit und Richtigkeit betrifft, ist das berühmte Menuett im Don Juan. Mozart schrieb ihm damit allerdings das Grabgeläute, es gehörte bereits der Geschichte an, als die Oper ihre Premiere erlebte.

In den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, als Frankreich und England länger als ein Jahrzehnt miteinander im Kriege lagen, bürgerten sich die englischen Reihentänze in Paris ein. Sie erhielten ihren Namen Contretanz von dem Gegeneinandertanzen der Paare, nicht von dem englischen Ausdruck Country dance. Sie gingen in schnellem Tempo mit hüpfendem Schritt und waren weder schwer zu lernen, noch auszuführen, kein Wunder, daß sie bei der Jugend, die ihr Vergnügen ohne viel Mühe genießen wollte, großen Beifall fanden. Außerdem hatten sie den Vorzug, daß nicht nur ein Paar tanzen konnte, sondern eine Mehrzahl, und dazu bedarf es immer einfacher Formen. Die vereideten Hüter der offiziellen Tanzkunst aber waren entsetzt, und Bonnet beklagte laut das Aufkommen der Contretänze, in denen die Grazie und Noblesse der früheren Tänze verlorengehe. Die Gewandtheit, mit der die Franzosen sich fremde Ideen anzueignen und sie geschickt zu verwenden wissen, zeigte sich in der Art, wie sie den englischen Reigen zu einem anmutigen Salontanz ummodelten. Sie empfingen ihn in sehr einfacher Gestalt und gaben ihn als Française, Quadrille, Lancier weiter. Ein anderer Volkstanz, der ebenso wie der Contre durch den Krieg in den Salon der guten Gesellschaft gelangte, ist die Allemande. Während des Siebenjährigen Krieges standen französische Heere jahrelang auf deutschem Boden (als Verbündete von Deutschen, die gegen Deutsche fochten!), und sie lernten hier einen heiteren, ruhigen Tanz kennen, der ihnen gefiel und den sie in ihrer Heimat einbürgerten. Der Name war schon lange in Frankreich im Gebrauch, Tabourot beschreibt eine Allemande, und unter den von Fischart namhaft gemachten Tänzen befindet sich ebenfalls ein Allemant d'amour. Indessen bezeichnete der gleiche Name verschiedene Tänze; was man um das Jahr 1600 herum Allemande nannte, war ein schlicht volksmäßiger Reigen in geradem Takt, der im

Gegensatz zur Pavane stand, im achtzehnten Jahrhundert war die Allemande ein lebhafter Tanz im $^3/_4$-Takt, der paarweise ausgeführt wurde. Die Tanzschritte sind einfach, die Hauptsache war die Haltung der Arme, die verschränkt wurden und die verschiedenartigsten Verschlingungen auszuführen hatten. Ungezwungenheit, Grazie und Anmut waren dazu erforderlich, das bekannte Blatt von Saint Aubin „Le bal paré" stellt die Allemande dar, die in dem Jahre, in dem der Stich erschien, 1763, gerade ganz neu war. Die wiegende Melodik der Allemande mit dem Tanz der Paare, die sich drehten, war die letzte Station vor dem Walzer, dessen langsames Tempo sich hier schon ankündigt.

Wie immer die französischen Tänze auch beschaffen waren, woher sie auch stammen mochten, sie erlangten in den Salons der deutschen vornehmen Welt sofort das Heimatrecht; nur mit dem Umweg über Paris konnte die Allemande in Deutschland Zutritt finden. Tanzunterricht bezog sich ausschließlich auf französische Tänze. Der auch literarisch tätige Danziger Tanzlehrer Gottfried Taubert gab seinem 1717 erschienenen „Rechtschaffenen Tanzmeister" den bedeutsamen Untertitel „Erklärung der frantzösischen Tantzkunst", und er kann ihr denn auch gar nicht genug Vorzüge nachrühmen. „Gleichwie das galante frantzösische Tantz Exerzitium", schreibt er, „den menschlichen Leib poliret, die Gesundheit conserviret, das Gemüthe recreiret, Lob, Ehr und Beförderung procuriret . . . also hat es auch auff Hochzeiten offtermals die Bahne zu einer guten Mariage und avantageusen Heyrath gebrochen." In besseren Kreisen hätte sich ein junger Mann, der nicht gut tanzen konnte, damals nicht zu behaupten vermocht, wenn A. Bohse-Talander auch einmal Bürgerlichen den Rat gibt, sie sollten nicht zu gut tanzen, damit sie sich nicht bei Edelleuten Haß und Eifersucht auf den Hals zögen. Ergötzliche Lichter fallen auf den Umgangston und die Manieren, die in den Ballsälen gang und gäbe waren, wenn man liest, daß Taubert seine Schüler immer wieder dringend ermahnt, nicht zu tanzen, wenn sie zuviel getrunken haben, und sich darüber beklagt, daß die Herren sich ohrfeigen, daß die Allongeperücken vom Kopfe fliegen.

Übrigens tanzte auf den Bällen der höfischen Zeit nicht jeder nach seinem Belieben und auch nicht mit jeder ersten besten Dame. Gewöhnlich tanzte nur ein Paar, das der Tanzordner dazu aufgefordert und dem Herrn die Dame bezeichnet hatte, die er engagieren sollte. Hatten sie ihren Tanz geendet, so kam das nächste Paar daran, die andern sahen zu. Der erste Schritt zu den demokratischen Zuständen des neunzehnten Jahrhunderts wurde im Ballsaal getan, als auf einmal alle Paare auf einmal zu tanzen begannen, jedes nur um sich selbst bekümmert, ohne Zusammenhang mit den anderen. Im Ballsaal herrschten Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit schon lange, ehe sie von der Tribüne der französischen Nationalversammlung als wundernswerte neue Offenbarungen verkündet wurden. Der Gesellschaftstanz der höfischen Zeit endet im achtzehnten Jahrhundert. Er gehörte wie die Mode zu den Äußerlichkeiten, mit denen die französische Kultur ihren Sieg über die Welt des schönen Scheines dokumentierte. Sie erklärte ihren Bankerott, als sie bei dem Versagen eigener Ideen genötigt war, Anleihen bei dem Auslande zu machen. Die Tanzkunst des neunzehnten Jahrhunderts hat sich von dem französischen Einfluß völlig frei gemacht und einen ganz neuen Tanz geschaffen.

Der mittelalterliche Tanz, der ohne begleitenden Gesang gar nicht gedacht werden kann, zeugte die Lyrik, dem höfischen Gesellschaftstanz verdanken wir die glücklichste Befruchtung der Musik. Das Mittelalter besaß die reichste Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Instrumente, aber ihre Beschaffenheit war höchst unvollkommen, hinreichend vielleicht, um den Takt zu klopfen, aber unfähig, mehrstimmige Kompositionen durchzuführen. Erst seit die Laute sich im fünfzehnten Jahrhundert allgemein eingebürgert hatte, besaß man ein Instrument, mit dessen Hilfe sich Arrangements von Gesangskompositionen anfertigen ließen, die in ihrer Art ungefähr die Bedeutung unserer heutigen Klavierauszüge besaßen. Je mehr man aufhörte, den Tanz mit Gesang zu begleiten, und je größer der Wert war, den man auf die Begleitung durch Instrumente legte, um so vollstimmiger und melodiöser wurde auch die Tanz-

musik. Ihre Rhythmen schmeichelten sich ins Ohr und erhielten sich länger als die Tänze, denen sie ursprünglich gedient hatten. Ein Tanz machte dem anderen Platz, die gefälligen Melodien aber blieben, und so geschah es, um mit Oskar Bie zu reden, daß Chaconnen, Passacaillen, Rigaudons sich langsam in das Gebiet der reinen Musik stahlen; sie wurden aus einer gesellschaftlichen Übung ein musikalisches Motiv. Die Komponisten pflegen mit einer gewissen Vorliebe die Tanzrhythmen, weil ihre starke Nuancierung das Gehör besticht. Sie beginnen verschiedene Tanzstücke gleicher Tonart zu einer Folge von mehreren Sätzen zu verbinden, die Suite erscheint. Man begegnet ihr bereits in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, als die Lautentabulaturen die Themen der Gaillarde und Pavane, nur im Takt umgewandelt, mehrsätzig behandeln. Allmählich werden sie alle: Courante, Gigue, Passepied, Bourrée, schließlich Menuett und Allemande im Orchester beigesetzt. Man tanzt sie nicht mehr, aber man hört sie gern. Von der Rücksicht auf das praktische Bedürfnis des Tanzes entbunden, gelangt der Komponist, der Tanzrhythmen instrumental und kontrapunktisch verarbeitet, zu größter Freiheit und Beweglichkeit. Lullys Erfolge beruhten auf der Geschicklichkeit, mit der er sich in seinen Opern der beliebten Melodien volkstümlicher Tänze bediente. Mit welchem Glück Joh. Seb. Bach in seinen Suiten die Tanzformen verwendet, ist bekannt und wird nicht vergessen werden, solange noch Musikschüler, denen es Ernst ist, Klavier spielen lernen. Als letzter Tanz zur Vervollkommnung der Kammermusik erscheint das Menuett, das noch bei Lebzeiten, d. h. als es noch getanzt wurde, schon in die Sonaten und Symphonien überging. Zwischen Adagio und Finale erhielt es den Platz, den es seither, selbst seinen Namen darangebend, dem Scherzo überlassen hat.

Sechstes Kapitel

Der Kunsttanz

Wer wagt es, zwischen dem Gesellschafts- und dem Kunsttanz eine scharfe, deutlich erkennbare Grenze zu ziehen? Das Unterfangen wäre schwer, wenn nicht unmöglich, denn jeder Gesellschaftstanz, und sei seine Schrittfolge die denkbar einfachste, kann durch technische Fertigkeit und Geschmack in der Ausführung in das Gebiet der Kunst erhoben werden. Eine ganze Reihe der Volkstänze, vor allem einmal alle spanischen: Bolero, Cachucha, Fandango, Seguidilla sind Kunsttänze schwierigster Art, und man wird vielleicht nicht fehlgehen, wenn man sich dazu entschließt, alle Tänze bis zum neunzehnten Jahrhundert, gleichviel wo und von wem sie getanzt wurden, als Kunsttänze anzusehen. Sobald die Mimik zur Bewegung hinzutritt oder die Athletik Ansprüche an den Kräfteaufwand der Glieder stellt, erhebt sich der Tanz über das Niveau dessen, was wir im letzten Jahrhundert Gesellschaftstanz nannten. Es war ein Tanz, zu dem man kaum noch das Können brauchte. Soweit man nach dem Hörensagen urteilen kann, wird man auch alle Tänze der Naturvölker in die Rubrik Kunst einreihen dürfen.

Das, was wir heute unter „Kunsttanz" verstehen, der Bühnentanz mit allen Schikanen von Pirouetten, Entrechats, Spitzentanz usw. stammt erst aus dem achtzehnten Jahrhundert. Das Ballett, d. h. der mit Musik verbundene Schautanz, ist allerdings weit älter; es erscheint als gesellschaftliche Unterhaltung zuerst an den fürstlichen Höfen, gewissermaßen als Zwischenakt bei den großen, langdauernden Festtafeln. Man servierte in Trachten, indem man alle Gerichte, die zu einem Gange gehörten, und das waren manchmal viele Dutzend Schüsseln, zugleich auf den Tisch setzte. Bis nun ein solcher Gang abgeräumt und der nächste angerichtet war, verging viel Zeit, und damit die Gäste sich nicht langweilten, wurde die Pause im Essen mit Aufführungen ausgefüllt. Da wurden lebende

Bilder gestellt, Chöre gesungen und Ballette getanzt. Der Gebrauch der „Entremets" wurde im Quattrocento an den kleinen italienischen Höfen zur Kunstform entwickelt und am burgundischen Hofe auf die Spitze getrieben. Die berühmten Feste, die Herzog Philipp der Gute gab, sind schon vollkommene Opern, die sich aber nicht auf einer abgesonderten Bühne, sondern mitten im Publikum abspielen. Sonst ist alles da: Musik und Gesang, Tanz und Pantomime, Kostüme, Masken, Maschinen, Verwandlungen, Beleuchtungseffekte usw. Man tanzte die landläufig bekannten Tänze auch bei dieser Gelegenheit, meist also Gehtänze, bei denen malerische Gruppen zum Vorschein kommen. Soweit von reinen Kunsttänzen dabei die Rede sein kann, also von solchen, die man nicht gleichzeitig als Gesellschaftstänze ansprechen darf, steht der Moriskentanz im Vordergrund.

Die Moreske war eine Mischung von pantomimischem Tanz und Waffenspiel, von einer Musik begleitet, die im raschen $^2/_3$-Takt ging und in ihrer einfachsten Gestalt aus zwei Teilen zu je acht Takten bestand. Sie wurde nur von Männern getanzt, die dazu eine besondere Tracht anlegten, meist mit Schellen an den Gelenken, die bei jeder Bewegung rasselten und klingelten. Soweit die erhaltenen Bildwerke ein Urteil gestatten, war die Moreske ein Grotesktanz mit allerlei Verdrehungen des Kopfes und der Glieder und willkürlichen Sprüngen nach Belieben des Ausführenden. Sie wurde auch insofern schon kunstmäßig betrieben, als sie nicht von Dilettanten, sondern von Professionals ausgeübt wurde. Der durch seine Wollustverbrechen zu so unverdienter Berühmtheit gelangte Marschall Gilles de Retz hielt sich 1440 eine Truppe von Moreskentänzern. Schließlich heftete sich der Name an jeden Maskentanz. So tanzten z. B. 1538 die Schneider in Straßburg den Reiftanz im Mohrenkostüm: „Sind sie alle schwarz angestrichen gewesen wie die Mohren und schwarz gestickte Hauben aufgehabt und weiße Schleier umgebunden, und alle weiße Hemden angehabt und Schellenband um die Knie gehabt und große hübsche Reif und alle mit grünem Epheu umbunden und also den morischen Tanz durch die ganze Stadt getanzt."

Franco Die Galliarde

Eine Moreske als richtiges Ballett wurde 1521 im Hofe der Engelsburg vor Papst Leo X. getanzt. Man sah zuerst eine Frau, die in einem Lied Venus bittet, ihr einen Liebhaber zu verschaffen. Plötzlich verwandelt sich ein Haufen alter Kleider, der am Boden liegt, in einen Trupp von acht Eremiten, die sich anschicken, einen kleinen Liebesgott zu züchtigen. Da erscheint Venus zu seiner Hilfe, die Eremiten werfen ihre Kutten ab und verwandeln sich in reichgekleidete Jünglinge, die in einem Morisken-Waffentanz um den Besitz der Liebesgöttin kämpfen.

Ballette dieser Art haben bei keinem italienischen Hoffeste mehr gefehlt, ohne Rücksicht auf den inneren Zusammenhang, wurden sie in jedes Schauspiel eingelegt und im Kostüm verschwenderisch ausgestattet. 1499 schreibt Giovanni Pencaro über die Plautusaufführungen in Ferrara an Isabella d'Este Gonzaga in Mantua: „144 Personen traten in den Balletten auf, alle in ganz neuen Kleidern, diese als Landleute, jene als Pagen, Nymphen, Narren, Parasiten, und obgleich in manchem Akte einer mehrmals auftrat, so ist doch kein Kostüm mehr als einmal getragen worden. Im ganzen waren es 287 ganz neue Kleider und zum größten Teil fein und schön und sehr kostspielig." Die ersten Künstler der Zeit, Leonardo da Vinci, Giulio Romano u. a. haben es nicht verschmäht, sich in den Dienst des Balletts zu stellen, indem sie die Maschinen konstruierten und Kostüme nebst Dekorationen entwarfen.

Die größten Fortschritte machte es, als im Gefolge Katharinas de Medici alle Künste verfeinerter geselliger Unterhaltung ihren Einzug in Frankreich hielten. Die Königin machte ein Studium daraus, den Adel zu amüsieren, um sein Interesse an den Hof zu fesseln. Unter diesen Zerstreuungen standen Kostümtänze obenan, und wenn der Zeitstil auch gebieterisch das mythologische Genre forderte, die Herrscherin verstand doch für Abwechslung zu sorgen. Ihre Tochter, Königin Margarethe von Navarra, hat sich begeistert über das Fest ausgesprochen, das ihre Mutter in Bayonne bei der Zusammenkunft mit der Königin von Spanien gab. Da drängten sich die Ballette förmlich. Auf dem Wege zum Festsaal „tanzten

auf beiden Seiten der Straße (Pseudo-) Schäfer und Schäferinnen, jede Truppe die eigentümlichen Tänze ihrer Provinz. Die aus Poitou mit der Schalmei; die Provenzalen ihre Volte mit den Pauken; die aus Burgund und der Champagne mit der kleinen Oboe, der Geige und dem Tambourin; die Bretonen das Passepied und den fröhlichen Branle-Tanz und so fort, jede Provinz ihre eigentümlichen Tänze und ihre Musik". Die Mediceerin hatte sich aus Italien auch den Künstler mitgebracht, der für den Hof die Ballette schrieb. Er hieß Baltazarini, und wenn man ihm in Frankreich den Namen „Beaujoyeux" gab, so wird man wohl mit ihm zufrieden gewesen sein.

Die Söhne Katharinas und wenigstens einer ihrer Schwiegersöhne haben ihren Sinn für ein künstlerisch stilisiertes Vergnügen geerbt. Jahr für Jahr tanzte die Hofgesellschaft mit dem König an der Spitze im Karneval ein großes Ballett, bis 1610 hatte man es schon auf 80 verschiedene gebracht. Und beileibe nicht etwa im Verborgenen. Für unsere Begriffe von Würde und Dekorum ist es erstaunlich, daß jedermann zusehen durfte, wenn der König im Maskenkostüm, wiederholt als Dame, in Charaktertänzen im Ballett auftrat. Aber niemand hat Anstoß daran genommen. Ludwig XIII., ein etwas sauertöpfischer Herr, tanzte trotzdem sogar ziemlich gut, Tallement des Reaux meint freilich: „Am besten lächerliche Personen", aber er verschweigt, ob freiwillig oder unfreiwillig komisch. In den Ballets du Roi traten nur Herren auf, die auch die weiblichen Partien tanzten. Bis zum Jahre 1630 war die Mitwirkung eine Auszeichnung für den Hofadel, erst nach diesem Jahre mischen sich Berufstänzer unter die vornehmen Dilettanten. Der Unterschied der Ballette beruhte nur auf den Kostümen und den zugrunde liegenden Ideen, tänzerisch waren sie alle gleich, denn sie gingen über die Ausführung von Salontänzen nicht hinaus. Es waren Gehtänze, Polonäsen zu einer monotonen Musik, bei denen man in verschlungenen Reihen durcheinander schritt und Figuren bildete, wenn es hoch kam, die Buchstaben des königlichen Namens, was aber so unordentlich geschah, daß der Gefeierte die Huldigung gewöhnlich nicht erkannte.

Mit Ludwig XIV. kam ein Jüngling zur Regierung, der in allem das Widerspiel seines Vaters war: schön, elegant, vergnügungssüchtig, eine homme à femmes, wenn es je einen gegeben hat. Er setzte die Balletttradition des französischen Hofes mit dem größten Eifer fort. Von seinem 13. bis zum 31. Lebensjahre hat er Jahr für Jahr neue Rollen im Ballett einstudiert und getanzt. Am 26. Februar 1651 ist er im Ballett „Kassandra" zum erstenmal, am 13. Februar 1669 im Ballett „Flora" zum letztenmal öffentlich aufgetreten. Man sagte, daß eine Stelle in Racines „Britannicus" ihm das Vergnügen entleidet habe. Bevor der König auf die Lorbeeren als Tänzer verzichtete, hatte er sein Interesse an der Sache noch durch die Stiftung der Pariser Tanzakademie im Jahre 1661 bekundet. Dreizehn der geschicktesten Tänzer Frankreichs wurden zu einem Kollegium vereinigt. Mit der so echt französischen Gabe, Lächerliches wichtig zu nehmen und Torheiten mit größtem Ernst zu behandeln, wurde es als die Aufgabe der neuen Akademie bezeichnet, über die Reinheit der Tanzkunst zu wachen und sie in ein geregeltes System zu bringen. Ist die Akademie auch nie dazu gekommen, diesen Aufgaben gerecht zu werden, Einfluß übte sie doch schon durch den Umstand, daß jeder Tänzer und Tanzlehrer genötigt wurde, sich von ihr prüfen zu lassen. Charles Louis Beauchamp wurde der erste Direktor der Akademie. Er schrieb die zahlreichen Ballette, die Molières Komödien durchsetzen, Lully und Quinault komponierten sie.

Das wichtigste Datum in der Entwicklungsgeschichte des Balletts ist das Jahr 1681, es sah die ersten Tänzerinnen auf der Bühne der Großen Oper in Paris. Lully hatte für den Hof ein Ballett komponiert: der Triumph der Liebe, in dem die vornehmsten Damen mitgetanzt hatten, als es in Versailles zur Aufführung gekommen war. Dieser bis dahin unerhörte Vorgang hatte solchen Beifall gefunden, daß der Komponist, als das Ballett in der Oper repetiert werden sollte, beschloß, mit dem Herkommen, das nur Männer duldete, zu brechen, und ebenso wie auf dem Parkett auch im Theater die weiblichen Rollen Tänzerinnen anzuvertrauen. Das war freilich

leichter gesagt als getan, Lully konnte nicht mehr als vier finden. Aber das Eis war gebrochen, sie kamen und sie sind geblieben und haben das Ballett zum Fleischmarkt gemacht.

Die Schautänze in der Oper und im Schauspiel waren nicht Selbstzweck, sondern nur eine willkommene Unterbrechung des ewigen Einerlei. Sie wichen auch von dem Charakter der damaligen Salontänze durchaus nicht ab, man tanzte auf der Bühne Pavanen, Gavotten und Couranten, wie es die Dilettanten auch taten. Im Gegenteil, sogar anscheinend viel hölzerner und steifer, als diese es machten, und sehr einförmig dazu; in dem Ballett Europe galante, das 1697 gespielt wurde, traten zwar vier verschiedene Nationen auf, aber alle tanzten ganz gleich. Die Monotonie muß auch durch das Maskentragen der Tänzer stark unterstrichen worden sein. Bis zum Jahre 1772 hielt man an dem Gebrauch fest, gewissen Rollen typische Masken zu geben. Faune erhielten braune, Dämone rote, Tritone grüne, Winde pausbäckige usw. Der Eindruck muß sehr sonderbar gewesen sein, wenn alle Mitglieder einer Quadrille die gleiche Gesichtsmaske zum gleichen Kostüm trugen. Erst dem Tänzer Maximilian Gardel, der hübsch und jung war, gelang es, das Herkommen zu beseitigen; seit er ohne Maske getanzt hatte, wurden sie auch von den andern abgelegt.

Ob das Verdienst Lully zuzuschreiben ist oder Beauchamp, ist nicht ausgemacht; seitdem sie vereint an Oper und Ballett wirkten, gewinnt der Bühnentanz an Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit, er bekommt sozusagen ein eigenes Gesicht und charakteristische Züge. In Schritten, Stellungen und Figuren zählte man bald sechzehn verschiedene Nummern, die dauernd vermehrt worden sind. Oskar Bie schreibt die Kenntnis von Pirouetten und Entrechats zwar schon den italienischen Tanzkünstlern der Renaissance zu, und Maurice Emmanuel sucht sie gar bei den alten Griechen, systematisch sind sie doch erst im achtzehnten Jahrhundert in die Ausübung des Bühnentanzes eingereiht worden. Mlle. Camargo, deren Glanzzeit um das Jahr 1730 liegt, soll die ersten Entrechats gewagt haben, d. h. das Hochspringen mit Zusammenschlagen der Hacken während

des Sprunges, sie brachte es auf vier Schläge, worin sie bald übertroffen wurde. Mlle. Heinel, eine Deutsche, die in Stuttgart ihre Ausbildung erhalten hatte und wegen ihrer Schönheit von Horace Walpole und Melchior Grimm gerühmt wird, soll in den sechziger Jahren den Kunsttanz um die Pirouette bereichert haben. Alles übrige fand sich nach und nach anscheinend von selbst ein, der Erfinder des Tanzes auf der Spitze der großen Zehe ist der Nachwelt unbekannt geblieben.

Jedenfalls blieb das Ballett auch noch zu Lullys Zeit und noch lange darauf ein Genre ohne Selbständigkeit, wie Czerwinski sich ausdrückt, eine „Arabeske der Oper". Es hatte zu dem Inhalt des Lustspiels oder der Oper, die es unterbrach, gar keine Beziehung, Lullys Ballette sind gefällige Einlagen, die mit der Handlung der Stücke gar nichts zu tun haben. Musikern war es dadurch sogar sehr anstößig. Jean Jacques Rousseau, der sich in der Nouvelle Héloise ablehnend gegen das Ballett verhält, hat in den Beiträgen, die er zu Diderots Encyclopédie lieferte, verlangt, der Tanz müsse von der Bühne verschwinden, weil er nichts darstellen wolle als sich selbst. Aber gerade in dieser Zeit war in Jean Georges Noverre der Reformator der Tanzkunst erstanden, der dem Ballett die Selbständigkeit als Kunstwerk errang. Als ausübender Künstler weniger bedeutend wie als Theoretiker der Tanzkunst, strebte er danach, den französischen Bühnentanz von Grund auf zu erneuern. Seine Briefe über den Tanz, 1760 erschienen, Lessing verschmähte es nicht, sie ins Deutsche zu übersetzen, bezeichnen den Beginn einer neuen Ära des Kunsttanzes. Soviel tiefes kritisches Denken wie hier war an diesen Gegenstand noch nicht gewandt, soviel Initiative, so viele glückliche Ideen noch nicht geltend gemacht worden. Für eine Persönlichkeit von so ausgesprochener Eigenart war im Schlendrian des Pariser Opernbetriebes natürlich kein Platz. Er ging erst nach London, wo Garrick sich für ihn enthusiasmierte, und dann nach Stuttgart, dessen Oper unter Herzog Karl Eugen die erste Europas war. Er kommandierte hier ein Ballettkorps von hundert Köpfen, darunter zwanzig Solisten von Rang. Noverres Schöpfungen für das

Ballett waren getanzte Dramen. Sie entsprechen etwa dem Schema der damaligen italienischen Oper. Wo in dieser das Rezitativ herrscht, wendet er den rhythmischen Schritt an, und wo es dort bei dem Ausbruch von Leidenschaften zur großen Arie kommt, setzt der Tanz ein. Als er 1765 zusammen mit dem ersten Vestris sein Ballett „Medea" in Paris tanzte, machten sie „durch die Wucht ihrer Tragik die Zuschauer erbeben". Aber die Zuschauer erbeben nicht gern, der Erfolg blieb aus, sein Ballett „Die Horazier" fiel glatt durch. Hat er auch nie die äußere Stellung errungen, die ihm einen Wirkungskreis in die Weite geöffnet hätte, er starb vergessen, 82 Jahre alt, 1809 in St. Germain, so sind die Impulse, die er der Tanzkunst erteilte, nicht vergebens gewesen. Die gleichzeitig und nach ihm für das Ballett schufen, stehen auf seinen Schultern. So brachten Noverres jüngere Zeitgenossen, Dauberval und Gardel, das pantomimische Ballett zur Vollendung. Der erstere hatte besonderes Glück mit Balletten ländlicher Sujets, deren falsche Sentimentalität und verlogene Idyllik als wohltuende Reaktion in einer politisch wild aufgeregten Zeit empfunden wurde. Gardels Ballett „La Dansomanie", im Jahre 1800 zum erstenmal gespielt, war ein Sensationserfolg; es erlebte hintereinander mehrere hundert Vorstellungen.

Die berühmtesten Tänzer der Epoche waren die beiden Vestris. Der ältere, Gaetano, ein geborener Florentiner (1729—1808), aber in Paris eingewurzelt, ist durch die Äußerungen einer maßlosen Eitelkeit eine geradezu legendäre Persönlichkeit geworden. Er selbst nannte sich „Le Diou de la danse" (Dieu konnte seine italienische Zunge nicht aussprechen) und ließ nur drei große Männer seiner Zeit gelten: Friedrich II. von Preußen, Voltaire und den dritten, den seine Bescheidenheit zu nennen verböte. Er soll in der Ausdrucksfähigkeit des pantomimischen Tanzes wirklich Unvergleichliches geleistet haben. Nicht minder ausgezeichnet war der Sohn Auguste Vestris (1760—1842), der, was wirklich ein Wunder ist, den eigenen Vater durch seinen Tanz so entzückte, daß er ihm (der unehelicher Geburt war) erlaubte, seinen Namen anzunehmen. „Der erstaun-

lichste aller Tänzer," nennt ihn Mme. Vigée Lebrun „mit so viel Grazie und zugleich Leichtigkeit war er begabt. Er strebte auf eine so wunderbare Art in die Höhe, daß man glauben konnte, er habe Flügel." „Wenn mein Sohn die Erde berührt," sagte der stolze Vater, „so tut er es nur aus Zartgefühl um der Kollegen willen." Er inaugurierte den neuen Stil des Kunsttanzes: das Schweben, in dem es noch bei seinen Lebzeiten Marie Taglioni in der Sylphide und Carlotta Grisi in Gisella zu Leistungen brachten, die das Unwahrscheinliche streiften. „Sie schwebt wie ein Geist inmitten der Durchsichtigkeit ihres weißen Musselins," schrieb Théophile Gautier 1836 über Mlle. Taglioni, „sie ist einem seligen Schatten zu vergleichen."

Eine Zeit, die in ihrem ästhetischen Bekenntnis so auf die Antike eingeschworen war wie die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, mußte auch für ihren Kunsttanz so gut nach Anlehnungen im Altertum suchen, wie für ihre Tracht. Die erste, welche mit künstlerischem Bewußtsein die antike Plastik für ihre Darbietungen heranzog, war Lady Emma Hamilton, über deren Attitüden Goethe aus Neapel so enthusiastisch berichtet. Sie beschränkte sich aber ebenso wie ihre deutsche Nachahmerin Frau Hendel-Schütz auf die reine Pantomime. Sie mit Tanz zu verbinden, war der Gedanke von Salvator Vigano, der für sich und seine Frau Maria Medina (eigentlich Mayer, sie war aus Wien gebürtig) die Tänze, die sie miteinander ausführten, selbst erfand. 1794 debütierten sie in Wien als Diana und Endymion. Sie haben das Publikum und die Künstler entzückt, Schadow hat in einer Folge von 18 Radierungen ihre verschiedenen Tanzstellungen festgehalten. Der Eindruck, den sie hinterließen, war so stark, daß Zelter noch mehr als zwanzig Jahre später an Goethe schrieb: „Die Viganos sind es eigentlich, die mir den Geschmack an allen folgenden Tänzen verdorben haben, denn so habe ich's nicht wiedergesehen und erkannt: es war beinahe nichts und doch alles." Die Lorbeeren, die sie ernteten, ließen die Dilettanten der guten Gesellschaft nicht ruhen, sie mußten auch Pantomimen tanzen. 1802 tanzte man im Palais des Prinzen Ferdinand von Preußen in Berlin eine Quadrille, in deren

Verlauf eine Pantomime gespielt wurde, in der Minerva, verkörpert von der Königin Luise, die Bildsäulen des Dädalus belebte, den Prinz Louis Ferdinand darstellte. 1804 führte die Hofgesellschaft im Berliner Schauspielhause vor etwa tausend zahlenden Gästen eine Pantomime auf: Statira, die Gattin des Darius, erfleht mit ihren Frauen die Gnade Alexanders des Großen. Da Königin Luise wieder die Hauptrolle der Statira spielte und Prinz Louis Ferdinand den Alexander und beide schließlich ein Paar werden, gab es Leute genug, die an diesem öffentlichen Tanz großen Anstoß nahmen.

Von diesen pantomimischen Attitüden blieb als Errungenschaft der Salons der Schaltanz übrig. Die damalige Mode hatte statt des Mantels den Damen den köstlichen indischen Longschal gegeben, den man nicht anzog, sondern mit dem man sich drapierte. Man pflegte von einer eleganten Dame nicht zu sagen: sie ist gut angezogen, sondern sie ist schön drapiert. Man konnte in dieser Kunst sogar Unterricht nehmen, Mme. Gardel in Paris gab Privatstunden in Drapierung und Schaltanz. Für Eitle und Gefallsüchtige war er ein hochwillkommenes Mittel, sich darzustellen. Juliane von Krüdener, die bekannte fromme Egeria Kaiser Alexanders I., tanzte, natürlich vor ihrer Erweckung, die „Belebung der Galathea", den „Schmerz der Niobe", die „Geduld am Grabe". In ihrem Roman „Corinna" hat Frau von Staël den Schaltanz ihrer berühmt schönen Freundin Juliette Récamier verherrlicht. Er wurde Gegenstand des Unterrichts in Mädchenschulen. Hedwig von Bismarck erzählt in ihren Erinnerungen, daß sie im Mayetschen Institut in Berlin den Schaltanz richtig lernen mußten.

Als Salvatore Vigano aufhörte, als Tänzer öffentlich aufzutreten, wurde er Direktor des Balletts an der Scala in Mailand. Er hat als Ballettdichter seine Erfolge als Tänzer noch in den Schatten gestellt, er muß für das Tanzdrama eine eigene und sehr starke Begabung mitgebracht haben. „Vigano ist ein Genie, das seine Kunst mit sich emporreißen wird und dem Frankreich nichts Ähnliches an die Seite zu setzen hat," urteilte Henri Beyle-Stendhal, „Shakespeares beste Tragödie macht auf mich nicht halb den Eindruck wie das Ballett Viganos." Wem diese Anerkennung zu überschwenglich

Passe: Tanzstunde

erscheint, der muß sich entsinnen, daß das erwähnte Jahrhundert wie keins vor ihm das Zeitalter des Balletts war. Bei Hofe entstanden und gepflegt, war es seit Ludwig XIV. an die Berufstänzer übergegangen und erreichte seine Blüte in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Das Ballett und seine Koryphäen behaupteten im Interesse der Öffentlichkeit einen Raum, wie ihn heute kaum die Politik einnimmt. „Das dumpfe Verlangen, dem Alltäglichen zu entfliehen, treibt die Menschen in die Oper", schrieb Théophile Gautier damals. Das Unerquickliche aller sozialen und politischen Zustände, Zensurschikanen und andere Polizeinöte verleideten im Vormärz alle Realitäten des Lebens, so widmete man alle Strebungen der Bühne und ihren Angehörigen. Das Ballett, jetzt längst von der Oper emanzipiert, tritt mit dem Anspruch der großen Tragödie auf. Gräfin Bernstorff erzählt, daß sie heiße Tränen der Rührung vergoß, als sie das Ballett „Dina ou la folle par amour" sah, in dem die Tänzerin Bigottini die Titelrolle mit herzzerreißender Wahrheit spielte. Man wollte wissen, sie habe ihre Studien dazu in Irrenhäusern gemacht. Dichter von Bedeutung, Heinrich Heine, Théophile Gautier, Théodor de Banville schreiben die Szenerien für Ballette, die mit besonderer Rücksicht auf die Begabung der Primadonnen abgefaßt werden. Je phantastischer, je besser. „Damit ein Ballett einigermaßen glaubhaft werde," bemerkt Théophile Gautier, „muß alles in ihm unmöglich sein. Je märchenhafter die Handlung, je schimärischer die Personen, desto weniger wird die Handlung leiden." Das klingt paradox und ist doch überraschend wahr, die Sehnsucht einer vom gröbsten Materialismus erfüllten Welt ging nach dem Ideal, weg von der entgötterten Zeitlichkeit in das Reich der Wunder und Geheimnisse. Diesen Wunsch hat nur das Ballett zu erfüllen vermocht, es erhob die Zuschauer mit einem Schlage in das Traumland des Märchens und gaukelte ihnen in seinem Spiel auch die stärkste Unwahrscheinlichkeit als möglich vor.

Parallel mit den technischen Fortschritten der Illusionsbühne — in Meyerbeers „Robert der Teufel" wurde 1832 in Paris zum erstenmal Gas auf der Bühne gebrannt — ging eine Änderung im Tanz vor

sich. Es vollzieht sich ein Bruch mit dem Stil der noch immer herrschenden französischen Schule. An die Stelle der abgemessenen, feierlich abgezirkelten Bewegung tritt die schöne, ungezwungene Natürlichkeit der Gesten. Das hängt mit den Persönlichkeiten zweier ungewöhnlich begabter Tänzerinnen zusammen, die gleichzeitig erschienen und die Tanzfreunde in zwei feindliche Lager spalteten: Fanny Elßler und Maria Taglioni. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze", aber der Enthusiasmus für diese beiden Tänzerinnen ging in so hohen Wogen, daß sie noch immer nicht ganz verebbt scheinen, so als ob die Nennung dieser Namen auch in denen Erinnerungen auslösen wolle, die doch keine von ihnen mit Augen gesehen haben können. Ihre Schönheit war die geringste Gabe Fanny Elßlers, ihre Anmut muß überwältigend gewesen sein, sie konnte noch in hohem Alter durch sie entzücken. Ihre Darstellungskunst wetteiferte mit ihrer Begabung für den Tanz. „Fanny Elßlers Tanz entfernt sich in allen Stücken von den akademischen Forderungen," schrieb Théophile Gautier, „sie erinnert an die Muse Terpsichore. Sie tanzt mit dem ganzen Körper, beginnend mit den Haarspitzen bis hinunter zu den äußersten Spitzen der Zehen." Die Berliner behaupteten, sie tanze Weltgeschichte; alle Erinnerungen jener Jahre fließen über von einer Begeisterung, die heute noch erwärmt, weil man fühlt, sie kommt aus dem Herzen.

Während Maria Taglioni die Erfinderin des Tutu ist, des kurzen weißen Gazerocks, wie er seitdem für die Damen vom Ballett geradezu typisch geworden ist, tanzte Fanny Elßler meist in Röcken, die zwischen Knie und Knöchel aufhörten. Sie bewies, daß für die Wirkung des Tanzes die Art der Bekleidung nicht den Ausschlag gibt. Die vielen sogenannten Kunsttänzerinnen, die immer glauben, gar nicht genug von ihren Formen herzeigen zu können, geben damit zu verstehen, daß es ihnen auf ganz andere Effekte ankommt als auf solche der Kunst, und sie sind auch völlig im Recht, denn sie können meist nicht tanzen.

Die Bedeutung Fanny Elßlers ist durch ihre eigenen Leistungen noch keineswegs erschöpft. Sie hat dadurch, daß sie die spanischen

Tänze für die Bühne diesseits der Pyrenäen entdeckte, dem Kunsttanz ein neues und sehr reiches Gebiet erschlossen, in der Tat Neuland, denn als sie mit ihnen in Paris vor das Publikum trat, waren sie selbst im Nachbarland Frankreich gar nicht bekannt, und Théophile Gautier konnte mit einem gewissen Recht seinem Erstaunen darüber Ausdruck verleihen, daß erst eine Deutsche kommen müsse, um die Franzosen mit spanischen Tänzen bekannt zu machen. Die spanischen Volkstänze haben von jeher einen so persönlichen Charakter getragen, daß ihre Ausführung immer mehr oder weniger der Improvisation glich. Sie waren stets Schautänze, von einem einzelnen oder einem Paar getanzt, niemals wie die deutschen oder französischen Reigen, an denen eine Mehrzahl sich hätte beteiligen können. Ihr Inhalt ist, mag der Name sein, wie er will, eine Pantomime der Liebe: glühendes Werben, spröde Zurückhaltung in kokettem Hin und Her bis zur endlichen Vereinigung. Der ganze Körper ist in erregter Aktion, und wenn die Zunge stumm bleibt, so sprechen die Augen um so beredter, nur in Spanien gehören selbst die Blicke zu den Gebärden des Tanzes. Diese gar nicht mißzuverstehende Deutlichkeit der Pantomime hat den spanischen Tänzen den Ruf eingebracht, sie seien alle vom Teufel erfunden. Pater Mariana behauptete, die Sarabande habe mehr Unheil angerichtet als die Pest. Um sich bei Anna von Österreich einzuschmeicheln, die von Geburt eine spanische Infantin war, tanzte Kardinal Richelieu ihr in grünen Sammethöschen mit Strumpfbändern von Glöckchen und Kastagnetten die Sarabande vor. Die Seguidilla wird schon im „Don Quixote" erwähnt. Sie geht im lebhaften $^3/_4$-Takt mit Begleitung einer Singstrophe von vier Versen nebst Refrain. Der Fandango, nur von zwei Personen ausgeführt, beginnt im langsamen $^6/_8$-Takt, um sich dann in immer schnellerem Tempo zu südlicher Glut zu steigern. Er ist nichts anderes als eine beständige Verfolgung der Tänzerin, die dem Ansturm des Tänzers kokett entweicht, um sich schließlich zu ergeben. Er gehört zu den spanischen Importen in Südamerika, die Eingeborenen haben ihn als Bambuco unverändert aufgenommen. Von dem Fandango erzählt man, daß

klerikale Unduldsamkeit ein päpstliches Verbot dieses Tanzes durchsetzen wollte, daß aber ein spanischer Kardinal in letzter Stunde erzwungen habe, daß er vor der Urteilsfällung mindestens einmal zur Probe vorgetanzt werden müsse. Dabei seien dann alle Zuschauer so hingerissen worden, daß sie schließlich alle, zuletzt sogar der Papst selbst, mitgetanzt hätten. Der Fandango war gerettet. Als Milderung dieses Tanzes, der immerhin nicht für dezent galt, soll Don Sebastian Zerezo 1780 den Bolero erfunden haben, der im $^2/_4$-, auch abwechselnd im $^3/_4$-Takt geht. Er erfreut sich in Spanien großer Beliebtheit, man sagt wohl: „Der Bolero macht trunken, der Fandango entflammt." Die Cachucha, immer nur von einer Frau getanzt, geht im $^3/_8$-Takt, sie wurde 1838 von Fanny Elßler auf die Bühne verpflanzt, mit so unbestrittenem Erfolg, daß die große Rivalin Maria Taglioni sich der Seguidilla bemächtigte. Seitdem sind die spanischen Tänze nicht mehr aus den Darbietungen von Bühne und Brettl verschwunden, spanische Tänze sind eine stehende Programmnummer aller besseren Tingeltangel geworden.

Die Blüte des Balletts als Kunstübung fällt mit dem zweiten Kaiserreich zusammen, in die vier Jahrzehnte zwischen 1830 und 1870 drängt sich alles, was dieses Genre an Reiz und Schönheit zu bieten hatte. Neben und nach Fanny Elßler und Maria Taglioni glänzten Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Lucile Grahn, Adele Granzow, um nur einige wenige Namen zu nennen. Carlo Blasis in Mailand, Paul Taglioni in Berlin schrieben die Ballette und inszenierten sie, des letzteren „Flick und Flock", „Satanella" u. a. Schöpfungen werden in den Kindheitserinnerungen manches heute längst Ergrauten noch ein sonniges Plätzchen haben. Nach 1870 macht sich die Ausstattung ungebührlich breit. Sie hatte immer zum Ballett gehört, aber nun drängt sie die tänzerische Leistung in den Hintergrund, die Bühnentechnik triumphiert auf Kosten der Kunst. In dem Jahrzehnt zwischen 1870 und 1880 stand in dieser Beziehung das Viktoria-Theater in Berlin an führender Stelle. Dann siedelte die Ausstattungspantomime in den Zirkus über, das Ballett blieb der Oper als Einlage erhalten, und nur wenige vereinzelt bleibende

Schöpfungen, wie etwa die „Puppenfee", erinnerten flüchtig an die Glanzperiode, die unwiderruflich dahin war. Unwiderruflich. Der Versuch, der in Berlin mit dem Aufwand der größten Mittel unternommen wurde, es mit neuem Inhalt zu erfüllen, bewies es. Auch wenn die pedantische Idee, Babel und Bibel tanzen zu lassen, ein weniger ödes Resultat gezeitigt hätte, als den grauslichen „Sardanapal" mit seiner Langweile und seinem anspruchsvollen Stumpfsinn, das Ballett war und blieb abgetan. Als selbständige Kunstgattung ist es einstweilen, wahrscheinlich nur vorübergehend ausgeschaltet, als Kunstübung aber lebt es. In der Oper fristet es ein bescheidenes Dasein, und es war wirklich verzeihlich, daß Isadora Duncan sich berechtigt glauben durfte, es zu den überholten Lächerlichkeiten eines veralteten Stils, in die Rumpelkammer der Geschichte zu verweisen. Als der Duncan-Rummel auf seiner Höhe war, konnte man alle Tage in der Zeitung lesen: das Ballett ist tot und abgetan, die große Isadora hat es zur Strecke gebracht. Bon. Einige Jahre gingen ins Land, da kam das russische Ballett zu uns: die Pawlowa, die Karsawina, Nijinsky, und die Duncan-Enthusiasten rieben sich erstaunt die Augen: Mein Gott, die Leute können ja tanzen! Das Ballett lebte doch noch. Hopsen und springen mit Akkompagnement schöner Redensarten in der Presse tun es eben nicht, wer tanzen will, muß tanzen können. Das Ballett ist tot. Es lebe das Ballett!

Siebentes Kapitel

Das neunzehnte Jahrhundert

Das neunzehnte Jahrhundert ist das demokratische. Noch war der Absolutismus nirgends angetastet; und doch, wer Augen gehabt hätte zu sehen und Ohren zu hören, der hätte schon lange vor den ersten Donnerschlägen der Französischen Revolution merken kön-

nen, daß eine andere Zeit im Anzuge war. Da war die Kleidung eine andere geworden, das schlichte und anspruchslose Gewand des Bürgers gewann mit jedem Tage mehr an Boden, und dasselbe wiederholte sich in den Sitten und Manieren. Der Ballsaal hätte das Barometer sein können, das auf Veränderlich wies. Das gezierte, feierliche und gespreizte Wesen der höfischen Tänze entsprach der Zeit nicht mehr, die in Sturm und Drang atmete. Niemand war es mehr darum zu tun, zuzusehen, wie andere tanzten, jeder wollte selbst an die Reihe kommen, und es war nur eine selbstverständliche Folge dieses Wunsches, daß die Tänze sich den Tänzern anpaßten. Wenn viele Leute auf einmal tanzen wollen, müssen die Tanzschritte sehr viel einfacher sein, als wenn ein ausgesuchtes Paar sich in komplizierten Bewegungen ergehen darf; so kam es zu einer Vereinfachung der Tänze und zu einer Verringerung. Um schwierige Tänze zu lernen, hatte man keine Zeit mehr oder wollte sie sich nicht nehmen; so kennt denn das neue Jahrhundert nur zwei verschiedene Tanzschritte, den Walzer- und den Polkatakt.

Der Walzer ist der ältere von beiden. Er ist so alt, daß sich sein Ursprung im Dunkel der Zeiten verliert, Boehme möchte bis in das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert zurückgehen, um in den Springtänzen der Minnesängerzeit den Anfang des Walzers zu erkennen. Da man nicht weiß, wie diese getanzt worden sind, läßt es sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Tatsache aber ist, daß ein „Dreher" im achtzehnten Jahrhundert im ganzen Süden Deutschlands, Schwaben und Österreich inbegriffen, allgemein verbreitet war, ein Rundtanz von Paaren, die sich umfassen und die, indem sie sich einmal um sich selbst drehen, sich zugleich kreisend um einen imaginären Mittelpunkt bewegen. Man tanzte diesen Tanz langsam im $^3/_4$-Takt oder als Ländler im $^3/_8$-Takt. Man schleifte und sprang ihn nicht. Er war in den sechziger Jahren schon so bekannt, daß die Hochstifte Würzburg und Fulda sich 1765 bzw. 1767 bemüßigt fühlten, ihren Untertanen Schleifer und Walzer zu verbieten. Und gerade in diesen Jahren mußte Goethe sich als Straßburger Student entschließen, Walzer richtig zu lernen, ohne dessen Kenntnis er sich

in Gesellschaft nicht mehr blicken lassen durfte. Kurz darauf beschrieb er den Walzer, in dem Werther und Lotte sich wie zwei Sphären umschweben, er war also im Westen Deutschlands schon als Tanz der guten Gesellschaft fest eingebürgert. Es scheint, als habe man damals noch dazu gesungen. „Ach, du lieber Augustin, alles ist hin", „Als der Großvater die Großmutter nahm", „Lott' ist tot, Lott' ist tot, Jule liegt im Sterben", „Herr Schmidt, Herr Schmidt, was bringt Er Röschen mit?" gelten für Tanzlieder, die zu den Drehern gesungen wurden. Um so eher, weil die damaligen Walzer langsam auf engem Raume getanzt wurden. Auf einem Teller tanzen zu können, war das höchste Lob, das einem guten Tänzer erteilt werden konnte. Hätte es noch eines Impulses bedurft, um den Walzer beim tanzenden Publikum beliebt zu machen, so wurde dieser erteilt, als er auf der Bühne erschien. In der Oper eines gewissen Vincenz Martin, „Una cosa rara", die 1787 in Wien den Sieg über Mozarts „Figaro" davontrug, tanzten vier Personen, schwarz und rosa gekleidet, einen Walzer auf dem Theater. Damit war er salonfähig geworden. Sagen wir gleich, in den Augen der jungen Welt, denn die alten Herrschaften sahen im Walzer nicht nur den Verderber der guten Sitte, sondern den „Alliierten der Schwindsucht und des Todes". Es sind um den Walzer so bittere Fehden ausgefochten worden wie gerade ein Jahrhundert später um den Tango, aber die Verurteilung der Nichttänzer hat weder den einen angefochten noch den anderen. Prinzessin Luise Radziwill erzählt in ihren Erinnerungen, daß die beiden Prinzessinnenbräute von Mecklenburg (die spätere Königin Luise und ihre Schwester) die ersten waren, welche es wagten, auf dem Hofballe im Berliner Schlosse, am 24. Dezember 1794, Walzer zu tanzen. Der alte König war entzückt, die Königin aber wandte mit Ostentation die Augen ab und untersagte ihren Töchtern, das Beispiel der Schwägerinnen nachzumachen. Bei diesem Verbot ist es am Berliner Hof auch geblieben, noch unter Wilhelm II. waren Walzer von den Hofbällen ausgeschlossen. Am Hofe in St. Petersburg hielt der Walzer auch erst nach dem Tode Katharinas I. seinen Einzug. Hier war es 1798 die

Prinzessin Anna Lapuchin, die Geliebte Pauls I., die das Eis brach und den bis dahin streng verpönten Tanz einführte. Am längsten hat er gebraucht, bis er sich in England durchgesetzt hatte. Napoleon war schon eine Weile auf St. Helena, da kehrte der junge, unverheiratete Herzog von Devonshire aus Paris nach London zurück und sprach seine Verwunderung darüber aus, daß man auf den Bällen des Highlife keinen Walzer tanze. Er war die beste Partie in allen drei Königreichen, was Wunder, daß alle jungen Damen diesen Wink als einen Befehl auffaßten. Auf dem nächsten Balle tanzten sie sämtlich Walzer, wiegend, schmelzend vor Sehnsucht und verhaltener Zärtlichkeit. Der Herzog sah lange zu, dann drehte er sich weg und sagte: „Nie werde ich ein Mädchen heiraten, das Walzer tanzt!" Der Grausame hat Wort gehalten, er ist 40 Jahre darauf als Junggeselle gestorben. Als der erste offizielle Walzer sozusagen am 13. Juli 1816 auf einem Balle des Prinzregenten getanzt wurde, erließen die „Times" einen keifenden Protest gegen solche Unschicklichkeit, und selbst Lord Byron war prüde genug, den Walzer bitter zu verurteilen.

Auf dem Kontinent hatte der Walzer längst alle Hindernisse genommen, auf Münchner Bällen wurden schon im Jahre 1810 neun Walzer an einem Abend getanzt. Er paßte vortrefflich in die Zeit, die sich gar nicht schnell, gar nicht heftig genug amüsieren konnte. Die Schreckenszeit in Paris war kaum vorüber, da richtete man die leergemordeten, ausgeraubten Klöster zu Ballokalen ein und tanzte auf dem Kirchhof St. Sulpice inmitten der Grabsteine. Zu dem hocharistokratischen „Ball der Opfer" im Hotel Richelieu wurde überhaupt nur zugelassen, wer eben erst Eltern oder Geschwister unter der Guillotine verloren hatte, wer nur den Tod eines Onkels oder einer Tante zu beklagen hatte, galt nicht für voll. Diese Tanzwut, von beißenden Karikaturen angeprangert, haben die französischen Heere wie eine Lagerseuche mitgeschleppt und in ganz Europa verbreitet. Marschall Davoust, der Henker Hamburgs, kommandierte vorher in Ansbach, „ein kleines Männlein," schreibt A. H. von Lang, „das nicht satt werden konnte zu walzen". In Frankfurt a. M.

Bosse: Hofball

mußte 1807 unter dem Drucke der feindlichen Besatzung das Entree der öffentlichen Maskenbälle zweimal erhöht werden, weil man sich des Andrangs nicht erwehren konnte. „Solange ich Braunschweig gekannt habe," schreibt Friedr. Karl von Strombeck in seinen Erinnerungen, „ist es daselbst niemals glänzender hergegangen als während der französischen Okkupation . . . Bälle drängten sich an Bälle . . . die jungen Damen prangten in ihrem schönsten Glanze und schienen in den Franzosen keine Feinde zu sehen." „Die jungen Leute", beobachtet Justus Gruner in Münster i. W., „lieben den Tanz leidenschaftlich. Stundenlang wird im schnellsten Takte rauschend gewalzt." Friedr. von Raumer richtete 1806 in Königswusterhausen Bälle ein, zu denen die Wirte den Einquartierten das Essen schicken, die französischen Herren aber das Getränk bezahlen und die Musik stellen. Im Dezember 1806, noch nicht drei Monate nach der Schlacht von Jena, in der der Staat so jammervoll zusammengebrochen war, schreibt Scharnhorst seiner Familie aus Königsberg i. Pr., daß ein Ball dem andern folge, die Töchter von Offizieren und Geistlichen seien die Ballköniginnen. Darüber wundern wir uns ja nun nicht mehr, die wir ganz gleiche Erfahrungen vom Zusammenfallen großen allgemeinen Unglücks und eines Vergnügungstaumels eben erst wieder machten; erstaunlich ist nur, daß man selbst Kinder nicht von den Bällen Erwachsener ausschloß. Mme. Tallien vergoß Tränen der Rührung, wenn sie ihre zwölfjährige Tochter tanzen sah, und Frau von Humboldt schreibt aus Rom, daß ihre acht und zehn Jahre alten Töchter auf den Bällen die gesuchtesten Tänzerinnen seien. Auf den Pariser Bällen mußte das reifere Alter warten, bis die Jugend soupierte, dann erst schlug seine Stunde, das Tanzbein zu schwingen. Im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts waren in Paris die alten französischen Gehtänze schon so vollständig vergessen, daß zu Reichhardts Erstaunen ihre Touren laut kommandiert werden müssen, weil sich sonst niemand mehr auskennt.

Nach dem Wiener Kongreß besteht kein Zweifel mehr darüber, daß der Walzer der beliebteste Gesellschaftstanz geworden ist, der

sich die ganze Welt unterjocht hat. Man hat ihn langsamer im Tempo genommen und wieder schneller, man hat ihn geschleift und gehopst, aber er hat eigentlich im ganzen Jahrhundert keine Veränderung von irgendwelchem Belange erlitten. Heute nennt man ihn anders, aber der amerikanische Name klebt ihm an als falsches Etikett auf einer guten Ware. Für einen Salontanz ist eine Langlebigkeit von dieser Dauer geradezu unerhört. Wahrscheinlich wäre sie ihm auch nicht beschieden gewesen, hätten nicht Komponisten an seiner Wiege gestanden, deren Mitgift für ihn so etwas wie ewige Jugend bedeutet. Man braucht ja nur die Namen von Lanner und Strauß zu nennen, um alle Augen glänzen und alle Pulse höher schlagen zu lassen. Vor Joseph Lanner hatten schon viele Walzer komponiert, darunter Beethoven und Schubert, den harmonischen Reichtum und die liebenswürdige Melodie hat ihm doch erst Lanner mitgeteilt. Er ist es, der den eigentlichen Wiener Walzer geschaffen hat, das stimmungs- und gemütvolle Tonstück, das lachend und schluchzend, und meist beides zugleich, alle Beine in Bewegung setzt und alle Augen naß macht. Die soviel glanzvolleren Leistungen der Dynastie Strauß haben Lanner zwar in Schatten gestellt, aber sie können sein eigentümliches Verdienst doch nicht mindern. Man hat den Wienern einen Vorwurf daraus gemacht, daß sie Mozart und Beethoven im Elend sterben ließen, ohne sich im Leben oder Sterben um sie zu kümmern. Ihre Größe haben sie wohl erkannt, aber sie sagte ihnen so wenig, sie haben sie bewundert und damit basta. Ihre Walzerkönige aber haben sie geliebt und angebetet, denn die Straußschen Walzer sprechen ihre Sprache, ihr Takt schlägt im Rhythmus aller Wiener Herzen: „A bisserl Lieb und a bisserl Treu und a bisserl Falschheit ist allweil dabei." „An der schönen blauen Donau" ist die Volkshymne des Wiener Gemüts, ihr Banner weht siegreich über die ganze Erde. Wer vermöchte ganz zu ermessen, was Vater und Sohn Strauß mit ihren Walzern der Menschheit für eine Wohltat erwiesen? Sie schlugen einen Quell an von Frohsinn und Heiterkeit, einen Jungbrunnen der Seele. Nicht sehr tief, aber immer anmutig und melodiös, er

strömt frisch und prickelnd, in enger Fassung ein nicht auszuschöpfender Reichtum.

Die Straußschen Walzer haben alles, was die Wiener Art so bestechend macht, darum haben sie sich in jedes Ohr geschmeichelt und ganz in Vergessenheit gebracht, daß der Walzer ja nur ein Adoptivkind der Wiener Stadt ist.

Es hat dem Walzer nicht an Konkurrenten in der Gunst des tanzenden Publikums gefehlt, aber er schlug sie aus dem Felde, indem er sie ganz einfach überlebte. Zuerst stellte sich die Polka ein. Ein böhmisches Dienstmädchen, Anna Slezak, soll sie im Anfang der dreißiger Jahre erfunden haben, Takt und Melodie habe dann der Lehrer Josef Neruda in Prag bekannt gemacht. Da sie indessen nichts anderes ist als der damals so genannte Schottisch, hat die Erfinderin sich geistig nicht zu überanstrengen brauchen. Den Namen bekam der Tanz von dem böhmischen Wort „pulka", das so viel als halb bedeutet, und der Halbschritt ist ja das Charakteristische der Polka. Wir wollen den Tschechen den Ruhm, sie erfunden zu haben, nicht schmälern, es wäre ja so das einzige Verdienst, das sie sich um die Kultur erworben hätten. Ihren Weg hat die Polka rasch gemacht, auf englischen Hofbällen tanzte man z. B. 1845 noch acht Polkas, und die Spötter sprachen von der leidenschaftlichen Vorliebe für diesen Tanz nicht anders als „Polka Morbus". Mit dem Nationaltanz der Masuren zur Polka Mazurka verschmolzen, hat sie an ihrem Teil zu den Sympathien beigetragen, die damals den Polen überall da entgegengebracht wurden, wo man sie nicht kannte. Etwa gleichzeitig mit der Polka taucht der Galopp auf, der aus Ungarn stammt. Auf dem berühmten Maskenball der Herzogin von Berry, der am 2. März 1829 in den Tuilerien stattfand und den Hof Maria Stuarts, guten Teils sogar in den Originalkostümen der alten Zeit, zur Anschauung brachte, soll er von Graf Rudolf Appony, dem Neffen des damaligen österreichischen Botschafters in Paris, zum erstenmal im Salon getanzt worden sein. Paris war der richtige Boden für einen so wilden Tanz wie diesen. Auf den öffentlichen Bällen spielte das Orchester

Musard der Schlußgaloppade von Tänzerpaaren, die berauscht waren, sprangen, schrien, heulten und sich wie die Verrückten gebärdeten, eine Musik auf, die von Pistolenschüssen und dem Krachen zerbrechender Stühle begleitet war. „Wenn die Galoppronde erschmettert," schreibt Heinrich Heine, „dann erreicht der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist, als müsse die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich emporschwingen auf Besenstielen und Ofengabeln, oben hinaus, nirgend an."

Um sich vom Pöbel zu unterscheiden, begann die gute Gesellschaft in Paris die Contretänze zu bevorzugen. 1833 hört man, daß auf einem Thé dansant, wenigstens 5, auf einem richtigen Ball aber mindestens 20—25 Contretänze ge—gangen wurden, getanzt wäre zuviel gesagt. „Die herrschende Mode", schreibt Heine 1842, „verlangt, daß man nur zum Schein tanzt, daß man die vorgeschriebenen Figuren nur gehend exekutiert, daß man ganz gleichgültig, fast verdrießlich die Füße bewegt." Das Volk nahm die Contretänze auf und hat sie sich auf seine Weise zurechtgemacht; wer die Franzosen kennt, wird nicht im Zweifel darüber sein, daß diese Weise unanständig sein mußte, wenn sie seinem Geschmack entsprechen sollte. Aus den höfischen Vis-à-vis-Tänzen der alten Zeit, die für das Frankreich der Bourbonen so charakteristisch waren, haben die Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts den Cancan gemacht. Er ist ja kein besonderer Tanz, sondern nur eine eigentümlich indezente Ausführung des Contretanzes. Man führt ihn auf den Komiker Mazarié zurück, der in einer Affenrolle als Joco, am Theater der Porte St. Martin 1830, einen Contretanz seiner Erfindung, den Chahut, zum ersten Male ausführte. Er gewann, was kein Wunder ist, sofort die allgemeine Gunst des Vergnügungspöbels. Ungeachtet aller Verbote wurde auf allen öffentlichen Bällen der Chahut getanzt, wild, konvulsivisch, unanständig, „ruchlos", wie Heine sagt. „Wer von Robert Macaire einen ungefähren Begriff hat," schreibt der Dichter weiter, „begreift jene unaussprechlichen Tänze, welche eine getanzte Persiflage, nicht

bloß die geschlechtlichen Beziehungen verspotten, sondern auch die bürgerlichen, alles, was gut und schön ist: Begeisterung, Vaterlandsliebe, Treue, Glauben, Familiengefühle, Heroismus, Gottheit. Mit unsäglicher Trauer erfüllte mich immer der Anblick des tanzenden Volkes an den öffentlichen Vergnügungsorten von Paris, besonders in den Karnevalstagen, wo der tolle Mummenschanz die dämonische Lust zum Ungeheuerlichen steigert." Der Chahut wurde in seiner Art auch ein Kunsttanz, denn wer ihn und ähnliche Tänze in der Vollendung zu sehen wünschte, besuchte unter der Julimonarchie den Ball Mabille, wo die Damen Pomaré, Rigolboche, Rosa Pompon und andere Sterne sie unübertrefflich ausführten. Der Cancan ist aus dem französischen Leben nicht wieder verschwunden, er ist die bleibendste Errungenschaft französischer Kultur seit der großen Revolution. Auf den Opernbällen des zweiten Kaiserreichs war die Quadrille Clodoche die stärkste Attraktion; die Herren, die sie bildeten, waren als Leichenbesorger gekleidet und als Tänzer so begehrt, daß die Damen, die sie der Ehre würdigten, ihr Vis-à-vis zu sein, dafür zahlen mußten.

Getanzt wurde leidenschaftlich, 1867 zählte man in Paris allein 400 öffentliche Ballokale. Jung und alt tanzte unverdrossen. Der österreichische Botschafter Baron Hübner schreibt 1856 aus Paris: „Alle unsere Familienmütter tanzten wie die Besessenen", und Moltke wundert sich am englischen Hofe, daß Königin Viktoria, Mutter von sechs Kindern, keinen Tanz ausläßt. Unter dem zweiten Kaiserreich war der Kotillon die Hauptanziehungskraft der Privatbälle, in so hohem Maße, daß es 1865 in Paris Mode wurde, erst um drei Uhr morgens zum Ball zu fahren, lediglich des Kotillons wegen. Er trug den Namen Tanz nicht zu Recht, da man im Kotillon Walzer und Polka zu tanzen pflegte, die nur mit allerhand Touren verbrämt wurden. Die Anordnung der Figuren war Sache des Anführers, der Takt, Geschmack und Erfindungsgeist besitzen mußte. Auf den Bällen der Tuilerien war jahrelang der Marquis de Caux, der erste Gatte der Patti, Kotillonordner. Zola hat in La Curée eine klassische Beschreibung des

Kotillons gegeben, wie er zur Zeit Napoleons III. in den Kreisen der guten Gesellschaft ausgeführt wurde. Der Kotillon empfing eine besondere Anziehung durch die Geschenke, welche die Damen dabei erhielten. Im Elysée hatte man schon unter dem Prinz-Präsidenten damit den Anfang gemacht, Fürstin Schönburg hatte dort 1852 auf einem Ball einen Ring im Wert von 500 Franken gewonnen, Gräfin Hatzfeldt 1856 in den Tuilerien ein brillantenbesetztes Armband. Marschall Saint-Arnaud ließ sich 1853 den Ball zu seiner Hochzeit an Kotillongeschenken 30 000 Franken kosten, aber Kotillons, die 50 000 Franken und mehr kosteten, waren keine Seltenheit. Da man im Kotillon den Damen Buketts überreichte (viele zu erhalten, war ein Ehrgeiz aller Tänzerinnen), so begann ein großer Luxus mit frischen Blumen. Marschall Castellane stellte fest, daß auf einem Ball des Bankiers Fould mitten im Winter frischer Flieder zu haben war. Das war damals noch etwas Unerhörtes. Die Bälle der Pariser Hautevolee sparten Tänzern und Tänzerinnen eigene Überraschungen auf, intonierte die Musik nämlich: „Marlborough s'en va-t-en guerre", so bedeutete das, daß alle Engagements aufgehoben waren. An dieser Stelle klafft eine schmerzliche Lücke in der historischen Überlieferung: wir wissen nicht, wer die Tanzkarte aufgebracht hat und wo sie wohl zuerst erschien. Es ist an Luxuspapieren der alten Zeit kein Mangel, aber der unfreundliche Zufall scheint sie alle lieblos vernichtet zu haben.

Wie die Rhythmen der feierlichen Tänze des höfischen Zeitalters die Symphonie und die Sonate zeugten, so haben auch die Rhythmen des Walzers, der Polka, des Galopps weit über den Kreis des bloßen Bedarfs hinaus auf die Komposition gewirkt. Es haben sich Komponisten in nicht mehr zu übersehender Menge gefunden, die glänzende Tanzmusiken geschrieben haben, aber damit war es nicht genug. Die Anregung, die sie gaben, beflügelte nicht nur die Beine, sie befruchtete die schöpferische Phantasie genialer Musiker mit Gedanken von ganz eigener und ganz originaler Prägung. Man braucht sich nur der „Tänze" zu erinnern, die Chopin, Liszt und Brahms geschrieben haben, um zu wissen, daß Tanz hier im wei-

testen Sinne als musikalisches Erlebnis an sich verstanden wird. Aus dem banalen Bewegungsmotiv heraus erblüht eine Poesie der Töne von tiefster Bedeutung. Träumerisch, schwermütig oder strahlend heiter greifen sie in das Innerste des Gemüts; Klänge einer suchenden Seele, ausgesandt, sich denen mitzuteilen, die gleichgestimmt sind. Die Rhythmen der Tänze sind nur ein Vorwand, sich auszusprechen, wie der letzte Anstoß, den ein übervolles Herz erwartet, um in den Busen des Freundes Leiden und Freuden, Hoffen und Sehnen in Jubel und Klage auszuströmen. Man kann sie nicht tanzen, aber man muß sie empfinden, Bekenntnisse, Geständnisse, die man nicht aussprechen kann, die aber einer großen Seele nachfühlen zu dürfen schon Seligkeit genug ist.

Aus dem Wiener Walzer heraus entstand die Operette, das Sonntagskind unbekümmerten Frohsinns. Man möchte sie einem Heiltranke vergleichen, der wie eine neugefundene Medizin zuerst gegen alle Leiden hilft, bis sie in unendlicher Verdünnung jenen homöopathischen Tränken ähnelt, die der Uneingeweihte für Wasser hält. Diesen Weg hat sie jedenfalls durchlaufen, jubelnd begrüßt, bis sich von der zu ödem Einerlei Verflachten schließlich alle Guten schaudernd wandten. Am Anfang, unübertroffen, vom Schöpfer selbst nicht wieder erreicht, steht die „Fledermaus", Champagner, der moussiert, ohne je schal zu werden. Der sprudelnde Reichtum der Melodik, die Leichtigkeit der Erfindung lassen die kunstvolle, geniale, witzige Orchestrierung meist ganz übersehen. Für die Wiener war sie zu gut, sie mißfiel ihnen, erst Berlin hat sie erkannt; von Berlin aus, nicht von Wien, trat die „Fledermaus" ihren Triumphzug um die Welt an.

Auch der Pariser Galopp hat sich ein Bühnengenre geschaffen, das in seiner Ausgelassenheit seinen Ursprung verrät. Jacques Offenbach hat den Franzosen des zweiten Kaiserreichs die Musikposse geschenkt, die der Zeit entsprach. Wenn man für die ganze Summe von Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit und Vergnügungssucht, welche die Gesellschaft dieser Epoche beseelt, nach dem künstlerischen Ausdruck suchen wollte, so fände man ihn in der

Offenbachschen Musik. Graziöse Themen, aufreizende Rhythmen und ein alles fortreißender Schwung sind ihr zu eigen. Die Libretti sind nicht weniger frivol als die Musik und haben an ihrem Teil dazu beigetragen, den Respekt aber auch vor allem und jedem totzukitzeln. Fast in dem gleichen rasenden Tempo wie ihre galoppierenden Melodien hat die Musik mit ihren frechen Texten und unverschämten Schlagern im Geschwindschritt die ganze Welt durchmessen. Der Prinz von Arkadien, die schöne Helena, der Herr von Frascata waren in aller Munde, und die vielen großen und kleinen Potentaten, die 1867 die Pariser Weltausstellung besuchten, hatten nichts Eiligeres zu tun, als sich von Hortense Schneider die Großherzogin von Gerolstein vorspielen zu lassen und über das groteske Zerrbild ihres eigenen Wesens zu lachen. Sie ahnten nicht, daß es die Totenglocke war, die zum erstenmal läutete.

Achtes Kapitel

Gestern und heute

Die letzte Jahrhundertwende traf im Salon ein tanzmüdes Geschlecht. Man suchte nach neuen Reizen, nach einer Auffrischung alter Gewohnheiten, die Rundtänze langweilten. Da wurden die Gavotten ausgegraben und die Menuetts, aber es war und blieb ein kümmerliches Theaterspiel, das zu Zeit und Menschen nicht passen wollte. Das Anklopfen bei der Vergangenheit verhallte ohne Echo, die alte Welt blieb stumm, da übernahm die neue Welt die Führung. Wie einen freundlichen Vorboten hatte sie schon in den achtziger Jahren eine Tänzerin nach Europa gesandt, die ein wirklich ganz neues Genre erfunden hatte, Loie Fuller. Man weiß gar nicht, ob man sie im Grunde als Tänzerin betrachten soll oder sie nicht vielmehr als Farbkünstlerin bezeichnen müßte. Der Reiz lag nicht in der Bewegung der Glieder, sondern im Schwung

Rubens: Ländlicher Tanz

der faltenreichen Gewandung, die farbiges Licht flutend überspielte. Was sie bot, war ein erlesener Genuß, aber der Serpentintanz dankte seinen durchschlagenden Erfolg nicht dem Tanz, sondern dem Beleuchtungskünstler. Der Geschmack in Erfindung und Ausführung war bewundernswert, um so mehr, als er aus den Vereinigten Staaten kam, dem gelobten Lande aller Geschmacklosigkeiten. Loie Fuller trat zu einer Zeit auf, als der Impressionismus als künstlerische Formel endlich allgemein anerkannt war, sie erntete gewissermaßen die Früchte dieses langen Reifens, sie zeigte die bewegte Farbe in Reinkultur, ein Element hoher Schönheit, wie kein Maler imstande wäre, es zu meistern. Aber damit hatte sich die neue Welt auch schon ausgegeben, was nach Loie Fuller gekommen ist, ist furchtbar. Gewiß, alles echt amerikanisch, anmaßend, wie ihre Manieren, plump wie ihr Auftreten, geschmacklos wie ihre Kleidung. Die erste im neuen Jahrhundert war Isadora Duncan, die tanzende Gouvernante. Indem sie den Schauplatz ihrer Reform nach Deutschland verlegte, hatte sie sich nicht verrechnet, nur im Lande der Schulmeister blühte ihr Geschäft. „Der Keim uralter und doch neuer höchster Kultur kommt uns aus Amerika", wurde sie von Enthusiasten begrüßt. Kultur und aus Amerika, na, wie die schon aussieht!! An dieser paradoxen Überschwenglichkeit erkennt man, wie schwierig, ja wie im Grunde unmöglich es eigentlich ist, sich mit den künstlerischen Erscheinungen des letzten Menschenalters objektiv auseinanderzusetzen. Wer nicht alles selbst gesehen hat und auf die Druckerschwärze der andern angewiesen ist, geht unfehlbar und stark in die Irre. Wir wissen alle, daß Unehrlichkeit die Signatur unserer Zeit ist, und wie sollte sie es nicht, wo die Presse nicht nur die öffentliche Meinung darstellt, sondern sozusagen die Öffentlichkeit selbst ist. Nun ist es niemand ein Geheimnis, daß alle Zeitungen lügen. Einmal für ihre Partei, die sie bezahlt, zweitens gegen die andern Parteien, drittens aus Unwissenheit. Dieser Geisteszustand ist so zur anerkannten Norm geworden, daß ihn jedermann für gegeben ansieht und er sich wie eine Selbstverständlichkeit allen

Nachbargebieten der Tagesjournalistik ebenfalls mitgeteilt hat. Die Kritik der Kunst, der Bühne, der Literatur ist nicht des Gegenstandes wegen da, sondern um ihrer selbst willen. Zum Teufel mit dem Objekt, den Kritiker soll man bewundern, seinen Geist, seinen Witz, seinen Stil, vor allem seine Modernität. Seit Richard Muther ist es Mode geworden, über Kunst zu schreiben, als handele es sich um etwas zu essen, um ein neues Kleid oder etwas Ähnliches, und da man Kubismus, Futurismus, Expressionismus und andere Albernheiten der Stunde mit derselben Sauce von Phrasen anrichtet, wie etwa Raffael oder Rembrandt, so irrt der Historiker, der sich in dies Labyrinth geschwollener Redensarten verlaufen hat, verzweiflungsvoll umher und sucht den Kompaß, der ihn wieder herausführt. Man bewegt sich bei der Kritik der Zeit auf sumpfigem Gelände, wo Vorurteil, Parteihaß und mutwillige Irreführung des Publikums sich verfitzen und trügen, nach welcher Seite man sich auch wende. Das trifft auf den Kunsttanz ebenso zu wie auf alle anderen Gebiete der schönen Künste und erschwert dem seine Aufgabe, der sich gewissenhaft um die Tatsachen bemüht.

Dazu hat der Tanz eine Literatur gezeitigt, die nach Umfang und Art weder übersehen, noch leicht verstanden werden kann. Czerwinski, Voß, Boehme, Storck, Marie Luise Becker, nüchtern, sachlich, dem Gegenstande zugewendet, und nun nehme man die Modernen zur Hand: Ernst Schur, Hans Brandenburg, Frank Thieß, Rudolf von Laban. Üppiger Welterlösungsstil! So schrieb man vor hundert Jahren Metaphysik. Geist, nur Geist. Alles transzendental übersteigert, in die vierte Dimension erhoben. Schaumschlägerei, daß jeder Konditor neidisch werden könnte. Isadora Duncan machte den Anfang. Lassen wir einstweilen dahingestellt, ob sie den Körper und seine Bewegung beherrschte, die Phrase hatte sie jedenfalls in der Gewalt. Wenn sie den „Tanz eine Gravitation des Willens im Individuum" nennt, so entschuldigt sie sich immerhin noch, daß sie sich der Ausdrucksweise Schopenhauers bediene, aber dann auch los dafür und 'rin ins Programm. Als richtiger Reformator schlachtet

sie zu Anfang das Vorhandene ab. „Die Tanzkunst im modernen Ballett ist ein Ausdruck der Degeneration, des lebendigen Todes, alle Bewegungen sind steril, weil unnatürlich." Diesem Vernichtungsurteil steht die Verheißung gegenüber; „Der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich hat ... Die Tänzerin der Zukunft wird das Weib in seiner größten und reinsten Erscheinung tanzen. Sie wird die Mission des weiblichen Körpers und der Heiligkeit aller seiner Teile versinnlichen ... Von allen Teilen ihres Leibes wird der Geist ausstrahlen und der Welt die Botschaft von den Gedanken und Hoffnungen Tausender von Frauen bringen." Miß Duncan hatte mehr von der Gouvernante als von der Tänzerin, ihr Tanz zielte weniger auf die Darstellung eines inneren Erlebnisses als auf pädagogische Nebenabsichten. „Die Tanzschule der Zukunft soll die ideale weibliche Gestalt entwickeln. Sie muß gleichsam ein Museum der lebendigen Schönheit ihrer Epoche sein ... Es handelt sich um die Entwicklung des weiblichen Geschlechts zu Schönheit und Gesundheit, um die Rückkehr zur ursprünglichen Kraft und zu den natürlichen Bewegungen des weiblichen Körpers. Es handelt sich um die Entwicklung vollkommener Mütter und die Geburt schöner und gesunder Kinder." Also Tanz, der mit der Hygiene kokettiert. Aber Kunst soll nicht und Kunst muß nicht, Kunst ist. Es stimmt da etwas nicht, denn es ist nicht „die Mission der Tänzerin, das was mehr als alles andere, schön, gesund und sittlich ist, künstlerisch auszudrücken", und wenn sie dieser Mission ihr Leben widmen wollte, so hat sie sie mißverstanden. Im Ringen zwischen Körper und Geist bringt der Tanz den befreienden Ausgleich, er entlastet die Glieder vom Druck des Intellekts und macht sie ihm nicht untertan. Als Künstlerin hat Isadora Duncan versagt. Sie verblüffte, weil das, was sie tat, neu war, nicht weil es gefiel. Der Körper war durchgearbeitet, aber nicht schön, die unfreundliche Natur hatte die Tänzerin im Stich gelassen, indem sie ihr ein wenig erfreuliches Gestell mitgab. Sie hopste auf der Bühne herum mit Arm- und Handbewegungen, als finge sie Fliegen, aber mochte zehn-

mal jede Nuance einer alten Vase abgesehen sein, es war zusammen doch kein Ganzes, nichts, was ein innerer Zwang beseelt hätte. Aber was sie als Tänzerin schuldig blieb, hat sie als große Anregerin gutgemacht. Miß Duncan hat den Tanz wieder in seine Rechte als individuelle Kunst eingesetzt, sie hat die Bahn freigemacht für den neuen Tanzstil, der sich an der schematischen Akrobatik des Balletts nicht mehr genügen läßt. Sie hat, und dies Verdienst darf ihr weit höher angerechnet werden, dem Tanz eine maßgebende Stellung auf dem Gebiet der Körperkultur angewiesen. Wenn wir heute die „Körperbildung als Kunst und Pflicht" betrachten, so wollen wir nicht vergessen, daß Isadora Duncan zu den ersten Verkünderinnen dieses neuen Evangeliums gehört hat.

Natürlich fand sie da am ersten Nachfolge, wo sie am stärksten geirrt hatte. Miß Duncan glaubte, daß nur die Bewegungen des unbekleideten Körpers natürlich sein könnten, ein Fehlschluß, der sie selbst veranlaßte, sich bei ihrem Auftreten immer leichter zu bekleiden. Dies Beispiel war verführerisch, und da so unendlich viele Kunsttänzerinnen, die ihr folgten, ebenfalls nicht zu tanzen verstanden, so konnten sie ihr Vorbild wenigstens darin übertreffen, daß sie noch weniger anzogen. Schließlich glaubten sie den Gipfel der Kunst erstiegen zu haben, als sie sich mit dem Klima als einzigem Kleidungsstück zufriedengaben. Dann hüpften sie zu den Klängen der Mondscheinsonate auf dem Brettl hin und her, und wer sich einfallen ließ, dies Unterfangen geschmacklos oder gar schamlos zu finden, dem wurde bedeutet, es sei Kunst, hohe, heilige, hehre Kunst. Da es in der Tat nichts gibt, was unanständig genug wäre, um nicht von einer gewissen Presse sofort als „Kunst" in Anspruch genommen zu werden, so ging das so weiter, bis eine Nackttänzerin die Genugtuung erlebte, mit ihren Schönheitsabenden zum Gegenstand einer Debatte im Reichstag zu werden. Da hatte sie gewonnenes Spiel. Diese Reklame! In allen Angelegenheiten, welche die Kunst betreffen, war das Niveau des Reichstages ja immer ein sehr niederes (womit keineswegs behauptet werden soll, daß es auf anderen Gebieten höher sei!), und

statt die Affäre an die Sittenpolizei zu verweisen, vor deren Forum sie allein gehört hätte, gab es wahrhaftig Verhandlungen über die Zulässigkeit, sich Käufern nackt zur Schau zu stellen. Das hatte Isadora Duncan nicht gewollt, aber man findet Jünger meist dort, wo man sie am wenigsten sucht.

Zugegeben, daß es Auswüchse waren einer an sich gesunden Richtung. Seit dem Erscheinen der Duncan haben sich die beiden Strebungen, die sie noch in sich vereinte, deren Führerin sie wurde, weiterentwickelt und in Pflege des Kunsttanzes wie der Körperkultur reich ausgebildet. Man darf neben jenen, denen der Tanz nur der willkommene Vorwand war, auf dem Fleischmarkt hohe Preise zu erzielen, die wirklichen Tanzkünstlerinnen kaum zu nennen wagen, und doch haben die beiden Jahrzehnte, die seitdem vergingen, eine Fülle wirklich schöpferischer Talente hervorgebracht. Die Schwestern Wiesenthal, Ruth Saint-Denis, Sent M'ahesa, Gertrud Leistikow, Rita Sacchetto, Lucie Kieselhausen, Mary Wigman und so viele andere haben gezeigt, daß sie allerdings nicht nur Eigenes, sondern auch Wertvolles zu sagen hatten. Ihr Tanz dankt seinen lebendigen Reiz dem glücklichen Umstand, daß sie blutvolle Persönlichkeiten verkörpern, daß er eine Kunstschöpfung ist, hinter der ein gesammelter kultivierter Wille und konzentrierte Kraft stehen. Mögen die einen reine Natur sein, wie Grete Wiesenthal, wenn der Sturm sie einem welken Blatte gleich über die Bühne wirbelt, oder die anderen streng indisch oder ägyptisch stilisiert, immer geben sie ein Schauspiel gestaltender Kunst, das sich ebenbürtig neben die Schwesterkünste Musik, Malerei und Plastik stellen darf, wenn wir an die Darbietungen ihrer besten Stunden denken.

Als ein Mangel mußte empfunden werden, daß sich neben so vielen Tänzerinnen gar keine Tänzer einstellen wollten, und es schien fast, als habe die männliche Psyche auf dies seelische Ausdrucksmittel verzichtet. Wahrscheinlich hing das damit zusammen, daß der bürgerliche Mensch unter einem Tänzer einen etwas peinlichen Menschen, von femininem Einschlag versteht, einen unmännlichen Mann, einen anormal veranlagten Mann, einen unerfreu-

lichen Mann. (Wir zitieren Frank Thieß.) Wer hätte sich gern als solcher bekennen wollen? Solange im Kunsttanz aber der Tänzer fehlte, im Mann also der eigentlich schöpferische Genius abseits stand, blieb der Tanz ein Spiel. Ein Spiel voll Anmut, voll Grazie, voll Empfindung, aber ein Spiel innerhalb eng gesteckter Grenzen. Die Tanzkunst als solche drohte bedenklich zu verflachen, am Übermaß des weiblichen Elements zugrunde zu gehen, als der Tänzer sich meldete. Die Körperkultur hatte ihm die Wege geebnet und mit Vorurteilen aufgeräumt, die alt genug waren, um ihnen ein kanonisches Ansehen zu geben.

Bei dem Rückblick auf die letzte Jahrhundertwende entsinnen wir uns, daß die Wiederbelebung des Tanzes ja nur im Rahmen einer weit größeren Bewegung erfolgte, der des Sports. Der Anstoß dazu kam von außen, von Schweden wie von England, es ist ja leider nichts Neues, daß eine Sache, die in Deutschland Beifall finden soll, nicht in Deutschland entstanden sein darf, sondern aus dem Ausland stammen muß. Soweit man im Reiche an eine Ausbildung des Körpers überhaupt dachte, beschränkte sie sich auf den Mann, der, wenn er nicht den militärischen Drill durchgemacht hatte, freiwillig turnen konnte. Beides war gesund, aber äußerst einseitig. Das Militär erzog nicht, sondern richtete ab, und das sogenannte deutsche Turnen kannte eine Reihe ziemlich gewaltsamer Übungen, die zwar einige Muskelgruppen günstig beeinflußten, dem Körper als Ganzes aber nicht zugute kamen. Von der Frau war dabei überhaupt nicht die Rede. Das ist seitdem alles anders geworden. Es war Neid im Spiel. Man schob alle politischen und sozialen Erfolge der Engländer ihrem sportlichen Training zu, das Körper und Charakter gleichmäßig stählte. Dann stellte sich die Einsicht ein, daß wir am Ende auch mehr brauchten als Exerzieren, Stechschritt und Parademarsch und daß es nicht genug sei mit der Welle und dem Riesenschwung. Und die Frau? Sollte Klavierspiel wirklich die einzige Muskelübung sein, die ihr gestattet war? So kam eine Erwägung nach der anderen, und selbst die ältesten Perücken besannen sich plötzlich auf den klassischen

Wahlspruch: Mens sana in corpore sano. Damals hielt die Badestube ihren Einzug sogar in die bescheidenste deutsche Zwei- und Dreizimmerwohnung, und ein dänischer Leutnant reiste umher und „müllerte" den Leuten etwas vor, indem er ihnen zeigte, wie man sich vor Fettansatz bewahren könne. Die Hygiene empfahl sich als Schönheitsmittel, das Turnen als Tanz. So haben sie ihren Kreuzzug gegen Trägheit und Bequemlichkeit mit einem Erfolg geführt, der größer wäre ohne die unheilvolle Dazwischenkunft des großen Krieges.

Reformen sind auf die Jugend angewiesen, eine Sache, die die Jugend nicht für sich gewinnt, ist von vornherein verloren. Aber dazu braucht es notwendig neue Ideen und neue Impulse, das heranwachsende Geschlecht will auf neuen Wegen zu neuen Zielen gelangen. In der Körperpflege war das neue Element die Einschaltung des Rhythmus. Neu, weil es vergessen war. Delsarte hatte sein System der Tanzkultur rhythmisch aufgebaut, sich aber nach erfolglosen Bemühungen in Frankreich und England nach Amerika wenden müssen, wo der Erfinder und seine Idee verloren gingen. Nun kam sie wieder, neu und unerhört, die Menschheit hat ein kurzes Gedächtnis. Der Wiener Jakob Dalkes, der die Deutschen gut genug kannte, um sich Jacques Dalcroze zu nennen und den französischen Schweizer zu mimen, begründete seine ganze Methode der Pädagogik auf den Rhythmus. „Es gibt keinen Ort", schreibt er, „in welchem man die Kunst als Erzieherin unserer Sinne unseres Gefühls in den Mittelpunkt stellt und ihr die Aufgabe zuweist, Sinne und Gefühl der Menschen mit der Schulung des Willens zu der gleichen Höhe auszubilden, zu der die Wissenschaft unseren Verstand emporgezüchtet hat." Er sah das Heil in der Erziehung zum Gefühl des Rhythmus. Auf Gang und Schritt als der Grundlage aller rhythmischen Betätigung, errichtete er sein Bewegungssystem, das dem rhythmischen System der Musik analog ist. Die rhythmische Gymnastik im Sinne Dalcrozes schulte das Muskelsystem durch eine Trainierung des Nervensystems; die Bildung des Charakters beruhte auf dem Rhythmus, der Willenskraft und Geistesgegenwart hervorbringen und in jeder Weise tüchtig und geschickt werden

sollte. In der Praxis lief die rhythmische Gymnastik auf das Betonen akzentuierter Noten durch Aufstampfen hinaus, und so wertvoll für die Erziehung die Erweckung des Rhythmus im Menschen sein müßte, diese Art, das Gehör zu schulen, ist von Fachleuten wie z. B. Hans Brandenburg doch als zu einseitig verworfen worden. Dem Erfinder darf man zugute halten, daß er sein System überschätzte. Sein Institut in Hellerau hat auch zu kurze Zeit bestanden, um ein Urteil über die Möglichkeiten zu gestatten, die es pädagogisch eröffnete, vielleicht war es die Schuld des Krieges, daß es 1914 mit $1^1/_2$ Millionen Passiven fallierte. Das, was an der Methode Dalcrozes Wert besaß, hat sein Schüler Dr. Rudolf Bode in München aufgenommen und weitergebildet, es kommt ihm darauf an, die Ausdrucksfähigkeit des gesamten Körpers zu steigern. In ähnlichem Sinne nahm die freie Schulgemeinde Wickersdorf das Problem des Tanzes in ihre Erziehungsmethode auf. „Wir brauchen eine Tanzkunst," schrieb ihr Wortführer M. Luserke, „die in der ganzen Breite unsres modernen Lebens und Denkens heimisch ist ... Wir wollen einen Tanz, bei dem wir uns nicht vor unserer übrigen intellektuellen Kultur genieren." Der Tanz sollte ein Sieg über den Geist der Schwerfälligkeit sein, frei in Bewegung umgesetztes Gefühl, unbeschwert von der Hypertrophie des Verstandes.

In jedem Fall hat die rhythmische Gymnastik so viel erreicht, daß sie nicht mehr aus dem Lehrplan ausgeschaltet werden kann, und wenn sie den kommenden Generationen Gesundheit, Kraft und Anmut vermittelt, so wird sie das klassische Prinzip zum Siege geführt haben, das den Wert des Menschen nach der Einheit von Charakter- und Körperbildung beurteilte. Wohl uns, wenn es dazu käme.

An diesem Punkte finden wir den Tänzer berechtigt, nicht geduldet. Ein neuer Typus, eine Hoffnung und ein Versprechen. „Tänzer", schreibt Rudolf von Laban, „ist mir jener neue Mensch, der seine Bewußtheit nicht einseitig aus den Brutalitäten des Denkens, des Gefühls oder des Willens schöpft. Es ist jener Mensch, der klaren Verstand, tiefes Empfinden und starkes Wollen zu einem harmonischen, ausgeglichenen und in den Wechselbezie-

Nilson Menuett

hungen seiner Teile dennoch beweglichen Ganzen bewußt zu verwerten trachtet." Laban ist ein Lehrer von genialer Veranlagung, ein geistreicher Schriftsteller, philosophisch glänzend geschult, ein Meister des Ausdrucks. Er ist außerdem Künstler, der, wie er selbst sagt, den Tanz zu einer Synthese alles Wollens, Fühlens und Wissens erhebt; kein Wunder, daß er, dem die Feder so gut gehorcht wie sein Körper, überschwenglich wird, wenn er von dem spricht, was ihn so ganz ausfüllt, wie der Tanz. Er sieht im „Tänzer den Pionier eines neuen Morgens der Kultur," den „der eine kommende Festkultur" heraufführen soll und wird. Wer ihm doch in dieses Utopien folgen könnte! Wir in Europa, in Deutschland, stehen an einem Ende und nicht am Anfang. Eine tänzerische Festkultur läßt sich denken, aber wir sind so weit von ihr entfernt, wie von den Sternen. Ehe sie sich realisieren ließe, müßten Industrie und Kapital beseitigt sein und der Wasserkopf der Schulbildung. Fragen wir uns doch: was ist der Tanz heute? Dem einen, den vielen ein oberflächliches Vergnügen, den anderen, den wenigen eine Kunst, die sie nicht ausüben können. Der Kunsttänzer braucht ein Podium und wie die Verhältnisse nun einmal liegen, findet er es gar nicht oder unter wenig würdigen Bedingungen, in einem Café chantant, in einer Tanzdiele oder dergleichen Lokalitäten. Er ist eine Variéténummer neben Parterreakrobaten, Chansonetten, Tierdressuren usw. Ist das wirklich die Umwelt, in der „geistige Einheitlichkeit, Menschlichkeit, wirklich allseitige Lebensbejahung nur vom Tänzer erreicht" werden können? „Die neue Tanzkunst", schreibt Laban, „gibt das Bewußtsein, ethische Werte zu erzeugen, im Gegensatz zu der rein äußerlich ästhetischen Wirkung des alten Bühnentanzes." Im Tingeltangel ethische Werte!? Oder wo sonst und wo ist ihres Bleibens? Der Denker Laban ist hier in den Phrasensumpf geraten, von dem oben die Rede war, und man muß nur hoffen, daß der Tänzer Laban sich auf den festen Boden der Tatsachen und des gesunden Menschenverstandes wird retten können. Es wäre schade um ihn. Ob die Zukunft dem Kunsttanz Aufgaben vorbehalten hat, die größer

wären als diejenigen, die ihm bisher gestellt wurden, ob sie die Kulturkräfte freimachen wird, die der Tanzkunst innewohnen, wollen wir abwarten. Wer leben wird, wird sehen. Einstweilen hat der skeptische Zuschauer den Eindruck, als sei sogar der Gesellschaftstanz an einem toten Punkt angelangt und zu stumpfsinniger Geometrie der Füße geworden. Die amerikanische Invasion macht sich geltend. Die „Steps" haben Walzer und Polka abgelöst, alle Augenblicke taucht aus den Kaschemmen der Neuen Welt ein anderer Niggertanz auf, um sich fünf Minuten lang als neueste Mode zu behaupten. So kam etwa 1912 der Tango, um schnell genug von allerlei „Rags", Foxtrott, Jazz und Shimmy, abgelöst zu werden. Die heutigen Salontänze werden gegangen, geschlichen. Man hüpft nicht, man gleitet, statt die Glieder zu entspannen, werden sie verrenkt und geschüttelt. Man beherrscht seine Bewegungen, Tänzer und Tänzerin halten sich nicht, sie kleben aneinander. Die modernen Tänze können eigentlich nur von solchen Paaren gut ausgeführt werden, die fest miteinander eingetanzt sind, sie werden nicht gelernt, man muß sie studieren, kein Vergnügen, sondern eine todernste Sache. Die Veränderung des Gesichtspunktes, der der Gesellschaftstanz unterworfen wurde, hat als Folgeerscheinung die Tanzturniere gezeitigt. Nach F. W. Koebners Angabe fand das erste im März 1913 im Berliner Admiralspalast statt. Ein Zeichen des veränderten Geschmacks, mit Walzer und Polka hätte man nicht um die Siegeslorbeern eines Turniers streiten können. Kaum war der Donner der Geschütze verstummt, so fingen die Tanzturniere, trotzdem der Krieg ja heute noch fortdauert, auf deutschem Boden wieder an. Ein herzerhebendes Schauspiel. Deutschland ist besiegt, entwaffnet, verarmt, von Haß und Parteiwut zerrissen, da ringen die Edelsten und die Besten der Nation auf Tanzturnieren um die Ehre des Meistertänzers. Und die Bilderpresse beeilt sich, ihre Namen und Porträts zu verbreiten, ein Ruhmestitel, den kein anständiger Mensch diesen Herren und Damen neiden wird. Gott besser's!

DOKUMENTE

Lucian von Samosata

Dialog von der Tanzkunst

Aus dem Griechischen übersetzt
von Christ. Martin Wieland
Leipzig 1789

Lycinus: Da du denn also, ehrwürdiger Krato, deine so heftige und, wie es scheint, schon von langem her vorbereitete Klage gegen unsere Tänze und die Tanzkunst selbst, auch beyläufig gegen mich, der an einer solchen Augenweide Vergnügen finden könne, ausgeklagt, und mir meine Achtung für eine so heillose und weibische Sache (wie du sie nennst), zum Vorwurf gemacht hast: so wirst du erlauben, daß ich nun auch als Sachwalter dieser edeln Kunst auftrete, und dir zeige, wie sehr du dich hierin irrest, und mit wie vielem, wiewohl unbewußtem Unrecht du gegen eine der besten Erfindungen des geselligen Lebens loßgezogen hast. Wiewohl ich übrigens an einem Manne, der von früher Jugend an eine finstre und harte Lebensart geführt und sich angewöhnt hat, das Gute und Angenehme für unverträglich anzusehen, diesen vorgefaßten Haß gegen eine Sache, worin er so ganz unerfahren ist, sehr verzeihlich finde.

Kraton: Aber dir, mein vortrefflicher Herr, wie soll man dir verzeihen, und was muß man von dir denken, der einer gelehrten Erziehung genossen und sich doch so ziemlich mit Philosophie bekannt gemacht hat, wenn man dich den edelsten Studien und dem Umgang mit den alten Weisen entsagen sieht, um dich hinzusetzen und dir die Ohren voll dudeln zu lassen, während du einem Zwitter von Weib und Mann zusiehest, wie er in einem üp-

pigen weibischen Aufzug einherstolziert, und mit den wullüstigsten Gesängen und Bewegungen die verrufensten Weibsstücke des Alterthums die Phädren und Parthenopen und Rhodopen, und was weiß ich wie die unzüchtigen Bälge alle heißen, darstellt, und sich zu dem allen noch pfeiffen und trillern und die Mensur mit den Füßen schlagen läßt. — Wenn das nicht lächerlich und einem wakkeren Manne deinesgleichen nicht unanständig ist, so möcht ich wissen, was man so nennen soll? Ich gestehe also, wie ich hörte, daß du deine Zeit mit solchen Schauspielen verderbest, so schämte ich mich nicht nur in deine Seele, sondern es verdroß mich ordentlich, daß du, wie einer, der sich mit der Feder in den Ohren kraut, dasitzen und darüber vergessen sollst, daß ein Plato, ein Chrysipp, ein Aristoteles in der Welt ist; und dieß, da es tausend andere Augen- und Ohrenbelustigungen giebt, (wenn einer ja nicht ohne dergleichen sein kann) z. B. die Flöten- und Zitherspieler, die sich öffentlich mit kunstmäßig gesetzten Stücken hören lassen, und vornehmlich die ernste Tragödie und die fröhliche Komödie; Schauspiele, die sogar einer Stelle unter den öffentlichen Wettkämpfen gewürdigt werden. Du wirst also, mein edler Herr, einer gewaltigen Apologie vonnöthen haben, um dieß bei den Gelehrten wieder gut zu machen, wenn du anders nicht gänzlich von ihnen ausgesondert, und aus der Classe der rechtschaffnen und gesetzten Leute ausgestoßen werden willst. Das beste wird daher, denke ich, gleich seyn, dir nur gleich mit läugnen zu helfen, und gar nicht zu bekennen, daß du dir jemals etwas so ungebührliches habest zu Schulden kommen lassen. Fürs künftige aber sieh dich wohl vor, daß du nicht hinter unserm Rücken unversehens aus einem Manne in eine Lydische Flötenspielerin oder in eine Bacchantin verwandelt werdest, eine Schande, die nicht nur auf deine eigene Rechnung kommen, sondern auch uns zur Last fallen würde, indem man es uns billig verdenken könnte, daß wir dich nicht, wie Ulysses seine Gefährten von diesem gefährlichen Zauberschmause mit Gewalt weggerissen und zu deinen gewöhnlichen Zeitverwendungen zurückgeführt hätten, ehe du unbesonnener Weise un-

widerbringlich in die Klauen dieser Theatersirenen gerathen wärest, die um so viel gefährlicher sind als jene homerischen, gegen deren Gesang die vorbey fahrenden sich nur die Ohren wohl zuzukleben brauchten, weil sie dich nicht allein durch die Ohren, sondern noch mehr, wie es scheint, durch die Augen zu ihrem Sclaven machen werden.

Lycinus: Behüte mich! was für einen bissigen Hund hast du da gegen mich loßgelassen, Kraton? Indessen muß ich dir sagen, daß dein Gleichniß von den Lotophagen und von den Sirenen sehr schlecht auf meinen Fall passen dürfte. Denn wer den Lotos kostete, oder die Sirenen singen hörte, hatte den Untergang dafür zum Lohne; mir hingegen hat das was ich sah und hörte, außer dem, daß mein Vergnügen weit größer war, auch sehr wohl zugeschlagen. Denn, anstatt meiner selbst und meiner Angelegenheiten darüber zu vergessen, bin ich vielmehr, die reine Wahrheit zu sagen, viel gescheider und mit einem guten Theil mehr Menschenkenntniß aus dem Theater zurückgekommen: so daß ich mit bestem Fug jenen homerischen Vers auf mich anwenden und sagen kann, wer dieses Schauspiel gesehen hat, kehret zugleich belustigt und reich an Kenntniß von dannen.

Kraton: Hilf Herkules! was ist mit dir vorgegangen, Lycinus, daß du, anstatt dich deiner Thorheit zu schämen, noch sogar groß damit thust? da du so schändliche und der äußersten Verachtung würdige Dinge noch gar zu loben im Stande bist, so ist alle Hoffnung zur Besserung verlohren, so ist deine Krankheit leider! unheilbar!

Lycinus: Darf ich wohl fragen, bester Kraton, ob du über die Tanzkunst und die pantomimischen Theatertänze als Augenzeuge, der öfters dergleichen gesehen, so streng urtheilest? oder ob du diese Art von Schauspielen für so verächtlich und schändlich erklärst, ohne sie jemals gesehen zu haben? wenn das erste ist, so haben wir einander des Zusehens wegen nichts vorzuwerfen; wo nicht, so nimm dich in Acht, daß man deinen Tadel einer Sache, die du nicht kennest, nicht grundlos und übermütig finde!

Kraton. Wahrhaftig, das hätte mir noch gefehlt, daß ich mich mit diesem langen Barte und mit diesem grauen Kopfe mitten unter einen Haufen alberner Weiblein und wahnwitziger Männerchen gesetzt, und den wollüstigen Gliederverdrehungen so eines heillosen Taugenichts zugeklatscht, ja wohl gar mit unanständigem Entzücken Bravo! Bravissimo! zugeschrien hätte.

Lycinus: Es ist dir zu verzeihen, Kraton, daß du aus diesem Tone sprichst, wenn du dich aber von mir überreden ließest, nur ein einzigesmal die Probe zu machen, da doch nichts weiter dazu nöthig ist, als dazuseyn und die Augen aufzuthun: so weiß ich gewiß, du würdest keine Ruhe haben bis du so nah als möglich bey der Schaubühne wärest, um alles recht genau zu sehen, und nicht einen Ton von der Musik zu verlieren.

Kraton: Ich will verdammt seyn, wenn es jemals so weit mit mir kommen soll, so lange ich noch Haare an den Beinen und ein unberupftes Kinn behalte. Du jammerst mich ordentlich, Lycinus! du sprichst ja wie ein Mensch, den die Bacchantenwuth ergriffen hat.

Lycinus: Lassen wir einmal das Declamieren und Schimpfen, mein Freund, und höre lieber gelassen an, was ich dir über die dramatische Tanzkunst zu sagen habe, und wie ich beweisen will, daß sie uns nicht nur ein angenehm unterhaltendes, sondern selbst ein nützliches Schauspiel gewähre, wie viel daraus zu lernen sey, und wie sie sogar zur Verbesserung des Gemüths beytrage, indem sie die Seelen der Zuschauer in wohlgeordnete Bewegungen setzt, ihren Geschmack an den schönsten Gegenständen übt und schärft, ihr Ohr mit den feinsten Wirkungen der Tonkunst vertraut macht, und ihnen das, was die innere Schönheit der Seele mit der äußerlichen des Körpers gemein hat, und den Punct, worin beyde gleichsam zusammenfließen, anschaulich darstellt. Denn daß sie alle ihre Wirkungen mit Musik und Rhythmus thut, ist so weit entfernt, ihr zum Vorwurf zu gereichen, daß es vielmehr ihr größtes Lob ist.

Kraton: Ich habe zwar ganz und gar keine Zeit übrig, einem Rasenden zuzuhören, der seiner Krankheit eine Lobrede hält, in-

Der Tänzer Laval als Grieche

dessen, weil du doch so große Lust zu haben scheinst, deine Possen vergebens an mich zu verschwenden, so bin ich bereit, mich dieser Freundschaftlichen Frohne zu unterziehen, und meine Ohren dazu herzugeben, da ich Gottlob! nicht nöthig habe, sie mit Wachs zuzustopfen, um unnützes Zeug ohne Schaden bey ihnen vorbeygehen zu lassen. Ich verspreche dir also, zu schweigen; rede also was du willst, als ob dir niemand zuhöre.

Lycinus: Recht schön, mein Lieber, das ist alles was ich verlange; wie lange du das was ich sagen werde, Possen nennen wirst, soll sich bald zeigen.

Um also die Sache von vorn anzufangen, so scheinst du mir gar nichts davon zu wissen, daß die Tanzkunst nicht etwa eine neuere Erfindung, eine Sache von gestern oder vorgestern ist, die zu unserer Großväter oder Urahnherren Zeiten ihren Anfang genommen hätte: sondern diejenigen, die ihre Genealogie am richtigsten angeben, behaupten, daß sie mit dem ganzen Weltall eynerley Ursprung habe, und mit jenem uralten Amor zugleich zum Vorschein gekommen sey. Denn was ist jener Reigen der Gestirne, und jene regelmäßige Verflechtung der Planeten mit den Fixsternen, und die gemeinschaftliche Mensur und die schöne Harmonie ihrer Bewegungen anders als Proben jenes uranfänglichen Tanzes? Man kann also mit Recht sagen, die Tanzkunst sey so alt als die Welt; und so wuchs sie denn auch unter den Menschen unvermerkt heran und näherte sich nach und nach dieser höchsten Stufe der Vollkommenheit, die sie endlich in unseren Tagen erreicht hat, da sie mit Wahrheit den Namen einer Kunst verdient, die im weitesten Umfang und in der äußersten Verfeinerung und Harmonie die schönsten Gaben aller Musen in sich vereiniget.

In den ältesten Zeiten soll Rhea die erste gewesen seyn, die ein besonderes Belieben an dieser Kunst gefunden, und in Phrygien die Korybanten, so wie in Kreta die Kureten tanzen gemacht haben. Auch war der Vortheil, den sie daraus zog, keine Kleinigkeit: denn die Kureten retteten durch ihr Herumtanzen dem Jupiter das Leben, so daß Zeus ohne weiteres selbst bekennen wird,

er habe es bloß ihrem Tanze zu verdanken, daß er den Zähnen seines Vaters Saturn entronnen sey. Dieser Tanz wurde in völliger Waffenrüstung gehalten, alle seine Bewegungen und Sprünge hatten etwas begeistertes und kriegerisches, und die Tänzer schlugen dabey mit ihren Schwertern auf die Schilde. In der Folge suchten alle braven Kretenser eine Ehre darin, es in dieser Uebung zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, sogar ihre Könige und andere Großen der Nation; daher dann Homer den Meriones — nicht um ihn zu beschimpfen sondern ihn mit einem großen Lobe zu belegen, einen Tänzer nennt. Auch war er dieses Talentes wegen so berühmt, daß nicht nur die Griechen, sondern die Feinde selbst seine Vorzüge darin anerkannten, vermuthlich weil ihnen in den Gefechten, die so häufig zwischen den Trojanern und Griechen vorfielen, die Leichtigkeit und Gewandtheit, die er sich durch den Waffentanz erworben hatte, in die Augen leuchtete. Denn dies ist wohl der Sinn jener Verse:

Meriones, bald hätte, wiewohl du ein trefflicher Tänzer
bist, mein Speer dir das Tanzen gelegt —

Und dennoch legte ers ihm nicht; denn eben weil er so viele Fertigkeit in der Tanzkunst hatte, wußte er, denke ich, um so leichter den Spießen, die nach ihm geworfen wurden, auszuweichen. Ich könnte noch viele andere von jenen Heroen nennen, die in dieser Kunst geübt waren und sich ein ernsthafftes Geschäfte daraus machten: es mag aber an dem einzigen Neoptolemus, dem Sohn des Achilles genug seyn, der sich in der Tanzkunst so hervorthat, daß er sie mit einer neuen, sehr schönen Gattung bereicherte, die von seinem Beynahmen Pyrrhus den Nahmen Pyrrhichia erhielt; und gewiß hatte Achilles, wie er dieß von seinem Sohne hörte, mehr Freude daran, als an seiner Schönheit und an seinen andern Gaben. Dafür trug Pyrrhus aber auch die Ehre davon, das bisher unbezwungne Ilion mit seiner Tanzkunst eingenommen und dem Erdboden gleich gemacht zu haben.

Die Lacedämonier, die für die tapfersten unter den Griechen gelten, haben von Pollux und Kastor einen eigenen Tanz gelernt,

der von dem lakonischen Orte Karyae den Nahmen Karyatika führt. Dieses Volk ist so sehr gewohnt, zu allen seinen Verrichtungen die Musen zu Hilfe zu nehmen, daß sie sogar mit abgemeßnen Schritten ins Treffen gehen und sich nach der Flöte und der Mensur schlagen, denn bey ihnen ist es immer die Flöte, die das Zeichen zum Angriff giebt, und man könnte vielleicht nicht ohne Grund behaupten, sie hätten es der Musik und der Eurythmie zu danken gehabt, daß sie immer über alle übrigen die Oberhand behielten. Daher sieht man auch ihre Jugend sich mit eben so vielem Eifer auf das Tanzen als auf die Waffenübungen legen; um von den Uebungen des Fechtbodens auszuruhen, tanzen sie; daher sitzt immer ein Flötenspieler mitten in ihren Gymnasien; der, indem er ihnen vorspielt, mit dem Fuße die Mensur dazu schlägt, während sie, in Rotten abgetheilet, nach derselben alle Arten von Evolutionen machen, bald kriegerische, bald tänzerische, welche die trunkne Begeisterung des Weingottes oder die sanftere Regungen der Göttin der Liebe ausdrücken. Auch ist immer das eine von den Liedern, die sie unter dem Tanze zu singen pflegen, eine Anrufung der Venus und der Liebesgötter, die sie ihnen tanzen und hüpfen helfen sollen: das andre hingegen, das sich anfängt, „munter ihr Knaben, vorwärts den Fuß“ u. s. w. enthält Regeln, wie sie tanzen sollen. Das nehmliche pflegen sie auch bey dem Tanze, den sie Hormos, d. i. Halskette nennen, zu beobachten. Dieser Hormos wird von Jünglingen und Jungfrauen in einem bunten Reihen getanzt: den Reihen führt ein Jüngling, dessen Tanz aus lauter kriegerischen Schritten, wie er sie einst im Felde zu machen hat, besteht; dann folgt eine Jungfrau, die ihren Gespielinnen mit dem sanften und zierlichen Schritt ihres Geschlechtes vortanzt; an diese schließt sich wieder ein Jüngling, der mit dem Vortänzer, und an den zweyten Jüngling, das zweyte Mädchen, die mit der Vortänzerin einerley Schritt hält, und so fort, sodaß das Ganze gleichsam eine aus männlicher Tapferkeit und weiblicher Bescheidenheit durcheinander gewundene Kette ist. Außerdem haben sie noch einen andern Tanz, den sie Gymnopädiä nennen.

Da du den Homer so gut wie ich gelesen hast, so übergehe ich was er (in der Beschreibung des Schildes des Achilles) von dem Tanze, welchen Dädalus für Ariadnen erfunden haben soll, singt, und die beyden Tänzer, die er Kybisteteren nennt, und zu Anführern des Cors macht, und die „im Wirbel sich wälzenden Tänzer" auf eben diesem Schilde, als eines der schönsten Stücke, die Vulkan auf diesem großen Werke seiner Kunst ausgearbeitet habe. Was seine Phäazier betrifft, so war es natürlich, daß so milde und in lauter Wohlleben schwimmende Leute wie sie große Liebhaber vom Tanzen seyn mußten. Homer läßt daher seinen Ulysses, wie er ihren Tänzen zusieht, nichts mehr daran bewundern als die künstlichen Wirbel, die sie mit ihren Füßen zu schlagen wußten.

In Thessalien wurde die Tanzkunst so hoch geachtet, und so stark getrieben, daß sie sogar ihre Feldherren und Vorkämpfer Vortänzer nannten, wie man aus den Unterschriften der Bildsäulen sehen kann, welche sie ihren verdientesten Männern setzten, „Die Stadt erwählte ihn, (sagt einer derselben) vor allen seinen Mitbürgern zum Vortänzer" — und eine andere: dem Eilation setzte dieses Bild das Volk zum Andenken der von ihm wohl getanzten Feldschlacht".

Ich bemerke nur im Vorbeygehen, daß man unter den alten Mysterien keines, wobey nicht getanzt würde, findet, da bekanntlich Orpheus und Musäus, die gelehrtesten Tänzer jener Zeit, die Stifter und Gesetzgeber derselben waren, und ihre Schönheit und Feyerlichkeit vermuthlich nicht wenig zu vermehren glaubten, indem sie Rhythmus und Tanz zu wesentlichen Stücken der Initiation in denselben machten. Daß es sich wirklich so verhalte — doch die Rücksicht auf die Uneingeweyhten legt uns über alles, was die Mysterien betrifft, Stillschweigen auf! — Indessen hört jedermann, daß man, um zu sagen, jemand habe die Mysterien ausgeplaudert, sich gewöhnlich eines Wortes zu bedienen pflegt, dessen eigentliche Bedeutung so viel ist als falsch oder wider die Mensur tanzen.

Zu Delos wurden auch die Opfer nie anders als mit Tanz und Musik verrichtet. Chöre von Knaben, von dem Auserlesensten aus ihrem Mittel angeführt, tanzten dabey im Reyhen zur Flöte und Zither, und die Gesänge die diesen Chören vorgeschrieben waren, und wovon alle lyrischen Dichter voll sind, hießen Hyporchemata, d. i. Tanzlieder.

Doch wozu brauche ich dir (über den religiosen Gebrauch der Tanzkunst) griechische Beispiele anzuführen, da sogar die Indier, wenn sie des Morgens früh, sobald sie aufgestanden sind, ihre Andacht zur Sonne verrichten wollen, nicht wie wir mit einem ihr zugeworfnen Handkuß die Sache abgethan zu haben glauben, sondern, gegen die aufgehende Sonne gekehrt, den Gott in tiefer Stille durch einen Tanz verehren, der den seinigen nachahmt. Diese Ceremonie vertritt bey ihnen die Stelle aller Gebete, Chöre und Opfer, und sie verrichten sie daher auch täglich zweymal, wenn die Sonne aufgeht und wenn sie untergeht, in der Meinung, sich diesen Gott dadurch gnädig zu machen.

Die Aethiopier gehen sogar tanzend ins Treffen, und kein Aethiopier wird einen Pfeil von seinem Kopfe nehmen (denn der dient ihnen statt des Köchers, und ist um und um mit Pfeilen, wie mit Strahlen besteckt) und auf den Feind abschießen, ohne ihn vorher durch eine Art von drohendem Gebehrdentanz erschreckt zu haben.

Da ich der Indier und Aethiopier erwähnt habe, so ist es wohl nicht mehr als billig, auch von ihren Nachbarn, den Aegyptiern, ein Wort zu sagen. Mir däucht nehmlich die alte Fabel von Proteus, der ein Aegyptier gewesen seyn soll, bedeute weder mehr noch weniger als einen sehr geschickten Tänzer, der eine ganz besondere Gabe für die Pantomimik hatte, und sich gleichsam in alles verwandeln und durch Bewegungen und Gebehrdenspiel die Flüssigkeit des Wassers, das Auflodern des Feuers, den Grimm des Löwen, die Wuth des Panthers und das Säuseln eines Baumes kurz alles was er wollte, nachahmen konnte. Die Fabel, um die Sache desto wunderbarer zu machen, schrieb das, was Kunst bey ihm war,

seiner Natur zu, gleich als ob er das alles wirklich worden sey, was er durch Nachahmung darstellte. Ein Talent, das sich auch bei den Tänzern unsrer Zeit wieder findet, die sich in einem Augenblick zu verwandeln und den Proteus selbst nachzumachen wissen. Vermuthlich war auch die Empusa, die sich in tausenderley Gestalten sehen läßt, ursprünglich nichts anders als eine solche Tänzerin, aus welcher die Fabel mit der Zeit das vermeynte Nachtgespenst dieses Nahmens machte.

Auch müssen wir den Tanz nicht vergessen, den bey den Römern die Salier, eine Art von Priestern, die aus ihren edelsten Geschlechtern erwählt werden, dem Gott des Krieges zu Ehren anstellen, und der bey ihnen eine sehr feyerliche und hochheilige Ceremonie ist.

Die Bithynier erzählen eine Fabel, die einige Verwandtschaft mit diesem römischen Institut hat. Priapus, eine kriegerische Gottheit und vermuthlich der Titanen oder der idäischen Daktylen einer, habe, sagen sie, Profession davon gemacht im Fechten Unterricht zu geben, und da er von Juno zum Lehrmeister ihres zwar noch jungen aber ungewöhnlich derben und mannhaften Sohnes Ares (Mars) bestellt worden, habe er ihn nicht eher mit Schwert und Lanze fechten gelehrt, bis er einst einen vollkommenen Tänzer aus ihm gemacht, und zum Lohn für seine Mühe habe die Göttin verordnet, daß ihm Mars den zehnten Theil von allem, was ihm der Krieg eintragen würde, abgeben sollte.

Daß bey den religiosen Feyerlichkeiten des Dionysos oder Bacchus das Tanzen die Hauptsache gewesen, brauchst du, denke ich, nicht erst von mir zu hören. Die drey vornehmsten Tänze, der Kordax, der Sicinnis und die Emmeleia haben ihre Benennung von drey Satyrn aus dem Gefolge des Bacchus, welche die Erfinder derselben gewesen seyn sollen. Bloß durch diese Kunst bezwang er die Tyrrhener, Indier und Lydier, und die streitbarsten Völker wurden durch schwärmende Satyrn und Mänaden, so zu sagen, zu Boden getanzt.

Bei so bewandten Sachen magst du dich in Acht nehmen, mein vortrefflicher Herr, daß du dich nicht gar einer Gottlosigkeit

schuldig machst, wenn du so schimpflich von einer Kunst sprichst, die durch Religion und Mysterien geheiligt, von so vielen Göttern geliebt und ihnen zu Ehren von den Menschen getrieben worden ist, überdies das angenehme in einem so hohen Grade mit dem nützlichen verbindet. Aber auch das wundert mich an dir, wie du, als ein erklärter Liebhaber des Homer und Hesiod, dich erkühnen darfst, diesen Dichtern, die das Tanzen mit den größten Lobesprüchen belegen, hierin entgegen zu seyn. Denn da Homer die angenehmsten und schönsten Dinge aufzählen will, nennt den Schlaf, die Liebe, den süßen Gesang und den untadlichen Tanz; merke dir, wenn ich bitten darf, dieses Beywort, und auch dieß bemerke, daß der süße Gesang gewöhnlich den untadlichen Tanz, den zu tadeln du dir beygehen lässest, zu begleiten pflegt, und also, nach Homer, beyde Beywörter der Orchestik zukommen.

Eben dieser große Dichter sagt an einer andern Stelle:

Diesem verleiht ein Gott die Gaben zu kriegrischen Werken,
Einem andern den Tanz und die reizende Kunst des Gesanges.

Denn in der That ist es etwas reizendes um Gesang und Tanz, und die Götter machen dem, dem sie beydes verleyhen, ein sehr schönes Geschenk. Im Vorbeygehen zu sagen, scheint Homer alle menschlichen Künste unter die zwey Hauptrubriken, Krieg und Frieden, zusammen zu fassen, und den kriegerischen diese beyden allein, als die schönsten aller friedsamen Künste, entgegen zu stellen.

Was den Hesiodus betrifft, so meldet er uns von den Musen, nicht etwa vom Hörensagen, als einer der ihrem frühen Morgentanz mit eignen Augen zugesehen, gleich zu Anfang seiner Theogonie zu ihrem Lobe,

Daß sie den Rand des katalischen Quells und des mächtigen Vaters
Kronius hohen Altar mit zarten Füßen umtanzen.

Du siehst, mein edler Freund, daß du es mit den Göttern selbst aufnimmst wenn du auf die Tanzkunst schimpfest.

Sokrates, der weiseste aller Menschen, wenn wir anders dem delphischen Gotte glauben wollen, dachte ganz anders als du von

der Sache. Er lobte nicht nur die Tanzkunst, sondern erwieß ihr sogar die Ehre, sie selbst zu erlernen, so einen hohen Wert legte er auf Ebenmaaß und Mensur und Anstand und musikalische Schönheit im Aeußerlichen wie im Innern; und er war weit entfernt die Kunst, die alles dieß verschafft einem Manne von seinen Jahren unanständig zu halten, und betrachtete sie vielmehr als eine der wichtigsten und schönsten Künsten. Wie hätte er auch die Tanzkunst vernachlässigen sollen, er, der auch sehr kleine Dinge seiner Aufmerksamkeit würdigte, die Schulen der Flötenspielerinnen besuchte, und von Aspasien, wiewohl sie eine Hetäre war, etwas kluges zu hören nicht verschmähte. Und bey allem dem sah er diese Kunst damals noch erst in der Kindheit und noch bey weitem nicht zu dieser Fülle der Schönheit ausgewachsen, die sie in unsern Zeiten erreicht hat. Hätte er diejenigen, welche sie heut zu Tage aufs höchste getrieben haben, gesehen, ich bin gewiß, er würde dieses Schauspiel allen andern vorgezogen und die Tanzkunst zur ersten Grundlage der Erziehung der Jugend gemacht haben.

Uebrigens scheinst du mir bey dem Lobe, das du der Tragödie und Komödie ertheilst, vergessen zu haben, daß jede derselben eine ihr eigene Gattung von Tänzen hat; die Tragödie diejenige, die man Emmeleia nennt, und die Komödie den Skordax, auch zuweilen als eine dritte Gattung die Sicinnis; da du nun aber einmal die Tragödie und Komödie, und die Flöten- und Citharspieler, die sich mit öffentlichen Concerten hören lassen und dir so respectabel vorkommen, weil sie in den öffentlichen Musikalischen Wettkämpfen auftreten dürfen, da du, sage ich, dies alles der Tanzkunst vorgezogen hast: so laß uns einmal eine Vergleichung anstellen und sehen, wie sich jede dieser Künste gegen die Tanzkunst verhalte. Und doch, da Flöte und Zither zu den Dingen gehören, deren Dienst und Hülfe der Tänzer nicht entbehren kann, so wollen wir sie, wenn du nichts dagegen hast, an ihren Ort gestellt seyn lassen.

Um also zuerst von der Tragödie zu sprechen, so braucht es nichts als ihren äußerlichen Aufzug, um zu sehen was sie ist, und

Martin: Bäuerin im Ballett

daß man sich schwerlich einen häßlicheren und zugleich fürchterlicheren Anblick denken kann, als einen zu einer unproportionierlichen Größe aufgebauten Menschen, der auf einer Art von Stelzen einherschreitet, eine Larve vor dem Gesicht hat, die weit über seinen Kopf hinausragt, und ein so ungeheures Maul aufreißt als ob er die Zuschauer verschlingen wolle; nichts von den Brustpanzern und Bauchkissen zu sagen, womit er sich zu einer künstlichen Dicke ausstopfen muß, damit die übermäßige Länge nicht gar zu widrig auffalle. Nun fängt der Mensch an aus seiner Larve hervorzukrächzen, zerarbeitet sich bald über Vermögen zu schreyen, bald seine Stimme wieder brechen und sinken zu lassen, singt von Zeit zu Zeit ganze Tiraden von Jamben, und jammert uns, was noch das schändlichste ist, seine großen Unglücksfälle in vorgeschriebener Melodie vor, sodaß von allem nichts auf seine Rechnung kommt als seine bloße Stimme; denn für das übrige hat er die Dichter, lange zuvor ehe er in die Welt kam, sorgen lassen. Und doch, wenn es nur eine Andromache oder Hekuba ist, mag der Gesang noch immer erträglich seyn; aber wenn Herkules selbst auftritt, und seiner selbst und seiner Löwenhaut und Keule vergessend, ein Solo zu singen anfängt: das sollte man, dächt ich, doch wohl mit Recht einen gewaltigen Solöcismus nennen dürfen!

Der Vorwurf, den du der Tanzkunst machtest, daß sie den Männern Weiberrollen zu spielen gebe, trifft die Tragödie und Komödie nicht weniger; denn in beyden sind meistens mehr Weiber als Männer. Auch hat sich die Komödie ebenfalls, als einen Theil des Lächerlichen womit sie die Zuschauer belustiget, gewisse Carricatur-Larven zugeeignet, z. B. die der dummen und schelmischen Bedienten und Köche. Wie schön hingegen der Aufzug des Pantomimentänzers ist, brauche ich nicht zu sagen; denn das kann jeder sehen, der nicht blind ist. Auch seine Larve ist immer schön und dem Sujet angemessen, nicht gähnend wie jene, sondern mit geschloßnem Munde; denn sie hat Leute genug, die für sie schreyen, seitdem man, in Rücksicht, daß das Athmen des Tänzers ihn natürlicher Weise im Singen hindert, bequemer gefunden hat, die Worte

durch andere Personen singen zu lassen. Uebrigens sind die Sujets eben dieselben, und die Pantomime unterscheidet sich hierin von der Tragödie bloß dadurch, daß jene eine größere Mannichfaltigkeit zuläßt, lehrreicher ist und ungleich mehr Veränderung in sich hat.

Daß aber das Tanzen bey uns kein Gegenstand musikalischer Wettkämpfe ist, kommt meiner Meynung nach daher, weil die Vorsteher derselben die Sache für zu groß und zu ehrwürdig halten, um vor ein solches Gericht gezogen zu werden. Doch könnte ich mich auch darauf berufen, daß die vornehmste unter den Städten Italiens, welche Chalcis für ihre Mutterstadt erkennen, die bey ihr üblichen öffentlichen Musikkämpfe auch mit diesem, als einer besondern Zierde, vermehrt hat.

Ehe ich weiter gehe, muß ich dir doch die Ursache sagen, warum ich in dieser Schutzrede für die Tanzkunst so viel hieher gehöriges auslasse, damit mir das was ich vorsetzlich thue, nicht etwa für Unwissenheit ausgelegt werde. Ich weiß sehr wohl, daß viele Schriftsteller, die vor mir vom Tanzen geschrieben, den größten Theil ihrer Abhandlungen dazu verwendet haben alle Gattungen von Tänzen nahmentlich aufzuzählen, zu beschreiben, die Erfinder anzugeben und in dem allem Proben ihrer weitläuftigten Gelehrsamkeit abzulegen. Ich meines Ortes halte die Sucht, sich auf diese Weise hervorzuthun für Pedanterey oder doch wenigstens für mich ganz unschicklich, und gehe aus diesem Grunde über alle diese Dinge hinweg — zumal meine dermalige Absicht nicht ist, etwas vollständiges von der Tanzkunst zu liefern, sondern hauptsächlich den hohen Grad, den sie in unsern Zeiten erreicht hat, anzurühmen und zu zeigen, wie viel angenehmes und nützliches sie in sich begreife. In der That ist es nicht länger als seit der Regierung des Augustus, daß diese Kunst gegen das was sie ehmals war so große Fortschritte gemacht hat. Jenes waren, so zu sagen, nur die Wurzeln und Grundlagen der Tanzkunst, ich hingegen spreche hier von ihrer Blüthe und zu ihrer Vollkommenheit gelangten Frucht, ohne mich darum zu bekümmern, was eine Thermaystris oder einen Krannich zu tanzen sey, als Dinge die mit der heutigen Tanzkunst

gar keine Verwandtschaft haben. Bloß aus diesem Grunde also, und nicht aus Unwissenheit, sage ich nichts von jenem phrygischen Tanze, der bey Trinkgelagen üblich ist und betrunkene Tänzer voraussetzt; von jenen heftigen und ermüdenden Sprüngen zum Gedudel einer Pfeifferin, die noch jetzt unter dem gemeinen Volke auf dem Lande üblich sind. Denn auch Plato in seinem Werke von den Gesetzen billigt, ja bewundert sogar einige Gattungen von Tänzen, und verwirft hingegen andere gänzlich, diese weil sie unehrbar und unanständig sind, jene weil sie das angenehme und das nützliche in sich vereinigen. Und soviel dann vom Tanzer überhaupt; denn alles, was sich davon sagen läßt zu sagen, um meinen Discurs desto länger zu machen, wäre abgeschmackt.

Ich komme also nun zu meinem eigentlichen Vorhaben, nehmlich von den Erfordernissen zu einem (mimischen) Tänzer, von den Kenntnissen, Uebungen und Geschicklichkeiten, die theils um sich zu seiner Kunst vorzubereiten, theils um sie dadurch zu nähren und zu unterstützen, nöthig hat, zu sprechen, damit du dich überzeugen könnest, daß diese Kunst keine von leichten sey, sondern eine genaue Bekanntschaft mit allen schönen Wissenschaften, und nicht blos mit der Musik und Rhythmik, sondern selbst mit der Geometrie, und hauptsächlich mit der Philosophie, der Physik nehmlich und der Moral, voraussetze: denn die Spitzfindigkeiten euerer Dialektik können ihr freylich zu nichts helfen. Dafür steht sie hingegen desto besser mit der Redekunst, als mit welcher sie, in gewissem Sinne, die Darstellung der Sitten und Leidenschaften gemein hat; auch ist ihr die Mahlerey und Bildnerey so wenig fremd, daß sie vielmehr die schönen Formen und Proportionen in den Werken derselben nachahmt, und hierin selbst ein Phidias und Apelles nichts vor ihr voraus zu haben scheinen.

Vor allen Dingen aber liegt ihr daran Mnemosynen und ihre Tochter Polyhymnien sich gewogen zu machen, um mit ihrer Hülfe ein allumfassendes Gedächtniß zu bekommen. Denn der Mimische Tänzer muß, wie Homers Kalchas,

Alles wissen was ist, was war und künftig einst seyn wird,

und zwar so, daß ihm nichts davon entgehe und er keinen Augenblick sich auf etwas zu besinnen nöthig habe. Und da das wesentlichste und vornehmste seiner Kunst in Nachahmung und deutlicher Darstellung selbst der unsichtbarsten Dinge besteht, so muß nothwendig das, was Thucydides zum Lobe des Perikles sagt, auch der höchste Ruhm des Tänzers seyn, nehmlich „zu wissen was vonnöthen ist, und es andern deutlich machen zu können" und zwar dieses letztere (nicht, wie jener, durch Worte, sondern) durch die verständlichste Gebehrdensprache.

Sein Hauptwerk ist, demnach die Geschicklichkeit alle und jede Süjets der Götter und Heldengeschichte, die er, wie gesagt, seinem Gedächtniß tief eingeprägt, und also immer bey der Hand hat, mit dem schönsten Anstand darzustellen. Denn vom Chaos und der ersten Entstehung des Weltalls bis auf die ägyptische Kleopatra herab (kleiner ist der Umfang nicht, in welchen die Wissenschaft des mimischen Tänzers eingeschlossen ist), muß er alles wissen, was in diesem großen Zeitraum einen schicklichen Stoff für seine Kunst abgeben kann: als da ist vor allen Dingen die Stümmelung des Saturns, den Ursprung der Liebesgöttin, den Streit der Titanen, die Geburt Jupiters und wie Rhea ihrem Gemahl statt des Neugebohrnen einen eingewickelten Stein zu verschlingen gegeben, und die Gefangennehmung des alten Götterkönigs, und wie sich seine drey Söhne in die Weltregierung theilten. Sodann den Aufstand der Titanen und die ganze Geschichte des Prometheus, das vom Himmel gestohlne Feuer, die von ihm gebildeten Menschen, und seine Bestrafung, nicht minder die Macht der beyden Liebesgötter, das Herumirren der Insel Delos, die Niederkunft der Latona, die Erlegung des Drachen Pythons, den vermessenen Anschlag des Tityus und die Entdeckung der Mitte der Erde durch die zwey Adler, die Jupiter zu gleicher Zeit von Morgen und Abend einander entgegen fliegen ließ.

Hiernächst die Geschichte Deukalions, die große Fluth, die unter ihm alles, was Leben hatte, ersäufte, den einzigen Kasten, worin die Ueberbleibsel des Menschengeschlechts sich retteten, und wie

aus Steinen neue Menschen wurden; sodann die Zerreißung des Iachus von den Titanen, und wie Semele durch Junos Arglist in Jupiters Armen zu Asche verbrennt, und die doppelte Geburt des Bacchus und alles was von Minerva und Vulkan und Erichthonius erzählt wird, ferner den Streit wegen der Landschaft Attika, die Ermordung des Halirrhothius, als den ersten Handel dieser Art, der vom Areopagus entschieden worden, kurz die ganze Attische Mythologie; vornehmlich das Herumirren der Ceres um ihre von Pluto entführte Tochter aufzusuchen, und wie sie zu Eleusis vom Celeus bewirthet worden, und dafür seinen Sohn Triptolemos den Ackerbau gelehrt; auch die Geschichte des ersten Weinbauers Ikarius und das Unglück seiner Tochter Erigone, nebst allem was von Boreas und Oreithyia, und von Theseus und Aegeus erzählt wird, besonders was zwischen ihm und der berüchtigten Medea vorgegangen, und die Flucht der letztern nach Persien und die sämmtliche Lebens- und Leidensgeschichte der Töchter des Pandion und Erechteus. Nicht minder auch die Liebesabenteuer des Akamas und der Laodice, der Phyllis und des Demophon, die erste Entführung der Helena, den Kriegszug der Dioskuren gegen Athen, das unglückliche Schicksal des Hippolytus, und was von der Geschichte der Nachkommen des Herkules hierher gehört. — Dieß wenige sey nur eine kleine Probe der Atheniensischen Götter- und Heldengeschichte, die unser Tänzer in ihrem ganzen Umfang kennen muß.

Nun folgt die Mythologie von Megara, die Geschichte des Nisus und seiner Tochter Scylla und der purpurnen Haarlocke, und wie übel Minos die Liebe der Unglücklichen belohnte.

Sodann die ganze Geschichte wovon der Berg Cithäron die Scene war, oder die Thebanische Mythologie, die tragischen Schicksale der Labdaciden, die Wanderungen des Kadmus, und wie er zum ersten Stifter von Theben geworden, wie aus den Zähnen des von ihm erlegten Drachen die Sparten entstanden, und wie er endlich selbst in einen Drachen verwandelt worden; wie Amphion durch die Zaubergewalt seiner Lyra die Mauern von Thebä erbaut, und die Großsprecherey seiner Gemahlin Niobe, und auf welch traurige Art

sie zum schweigen gebracht worden, und wie Amphion darüber von Sinnen gekommen, und die sämtlichen Begebenheiten des Pentheus, Aktäons und Oedipus; endlich Herkules mit allen seinen Arbeiten und der Ermordung seiner Kinder.

Auch Korinth ist nicht weniger an alten Fabeln reich, und versteht unsern Tänzern mit den Begebenheiten des Kreon und seiner Tochter Glauce und aus noch ältern Zeiten mit der Geschichte des Bellerophon und der Sthenoböa, dem Streite des Helios mit dem Neptun, der Raserey des Athamas, der Flucht der Kinder der Nephele auf dem goldnen Widder, und der Verwandlung der Ino und des Melicertes in Meergötter.

Dann folget Mycenä und die Geschichte von Inachus und seiner Tochter Io und ihrem Hüter Argus; die Familie des Pelops, Atreus und Thyestes, und Aerope und das goldne Schaaf, und die fatale Ehe der Pelopeia, die Ermordung Agamemnons und die Bestrafung der Klytemnestra; und noch vor allem diesem der Kriegszug der sieben Fürsten gegen Thebä, mit seinen Ursachen und Folgen bis zum Tod der Antigone und des Menecöus.

Nicht minder unentbehrlich ist dem mimischen Tänzer was sich zu Nemea mit dem jungen Archemorus und seiner Pflegemutter Hypsipyle zugetragen, und aus der ältesten Zeit dieses Landes die Geschichte der Danae, und wie sie, trotz der Bewachung ihrer Jungfrauschaft in dem ehernen Thurme, Mutter des Perseus geworden, und der Kampf ihres Sohnes mit den Gorgonen, und die dahin gehörige äthiopische Erzählung von Kassiopeia, Andromeda und Cepheus, die ein späterer Glaube unter die Gestirne versetzt hat. Eben so wenig darf ihm die alte Sage von den beyden Brüdern Aegyptus und Danaus und die meuchelmörderische Hochzeitsnacht der funfzig Danaiden mit eben so viel Söhnen des Aegyptus unbekannt seyn.

Auch Lacedämon bietet ihm viele und reiche Materialien zu verarbeiten an: als den Hyacinth, und wie dieser schöne Knabe vom Zephir, Apollons Nebenbuhler, unvorsichtiger Weise getödtet worden, und der Blume mit der kläglichen Aufschrift, die aus seinem

Blute entsprossen seyn soll; ferner den von Aeskulap aus dem Todtenreich zurückgebrachten Tyandarus, und Jupiters Zorn gegen den verwegenen Arzt; ingleichen die Ankunft des Paris zu Sparta und die Entführung der Helena, als eine Folge des Urtheils über den goldnen Apfel.

Mit dieser Spartanischen Geschichte ist auch die Trojanische verbunden, die an Menge der Personen und Begebenheiten sehr reichhaltig ist. Von allen, die vor Troja gefallen sind, ist keiner, der nicht Stoff zu einem Drama gäbe, und der Tänzer muß alles, von Helenens Entführung an, bis zu den Abenteuern, die einem jeden auf der Wiederkehr zugestoßen sind, genau inne haben. Dahin gehören z. B die Wanderungen des Aeneas, seine Liebesgeschichte mit der Dido, ingleichen die Thaten des Orestes und was er bey den Scythen in Taurien unternommen; ferner einige Dinge, die zwar dem Trojanischen Krieg vorgegangen, aber mit ihm in Beziehung stehen, als z. B. Achills Aufenthalt in weiblicher Verkleidung unter den Jungfrauen der Diodamia zu Sciros, die verstellte Tollheit des Ulysses, und Philoktets Aussetzung auf der einsamen Insel; endlich die sämtlichen Wanderungen des Ulysses, Circe und Telegonus, die Gewalt des Aeolus über die Winde, und alles übrige bis zur Ermordung der Freyer: nicht weniger die Grube, die dem Palamedes gegraben wurde, der Zorn des Nauplius, die Raserey des Ajax, Telamons Sohn, und der Schiffbruch und Untergang des Ajax Oileus.

Auch Elis hat Materien für den Tänzer, den Oenomaus und Myrtilus, den Saturn, Jupiter und die Stifter der olympischen Spiele.

Noch reicher an dergleichen ist Arkadien, die Scene der Flucht der Daphne vor Apollo, der Verwandlung der Kallisto in eine Bärin, der wilden Ausschweifungen der betrunknen Centauren, der Geburt des Pan, und der Liebe des Alpheus zu Arethusen, die er unter dem Meere verfolgt.

Aber auch aus Kreta hohlt sich die Tanzkunst eine Menge der schönsten Gegenstände, als da sind Europa und Pasiphae mit ihren beyden Stieren, der Labyrinth, Ariadne, Phädra, Androgeos, Dädalus, Ikarus, Glaukus und der Wahrsager Polyides, und der eherne

Wächter Talus, der täglich um die ganze Insel herum patrullierte.

Gehen wir nach Aetolien über, so findet sich auch da nicht wenig Stoff für den Tänzer: da ist Atalanta und Meleager und Althäa mit dem fatalen Löschbrande, und der Kampf des Herkules mit dem Achelous, die Sirenen, die Entstehung der Echinadischen Inseln, und Alkmäon, der, sobald er Fuß auf einer von ihnen faßt, von den Furien verlassen wird. Ferner der Centaur Nessus, die Eifersucht der Dejanira, und der Scheiterhaufen auf dem Oeta, der dem Herkules dadurch angezündet wird.

Nicht weniger hat Thrazien vieles das dem Tänzer unentbehrlich ist, als die Geschichte des Orpheus, und wie er von den Thrazischen Weibern zerrissen wird, und sein singender Kopf, der auf seiner Leyer im Hebrus daherschwimmt, und Rhodopen, und die Bestrafung des Lykurg.

Thessalien hat deren noch weit mehr: den Pelias und Iason, die Alcestis, die Argonauten, und den redenden Boden ihres Schiffes; ihre Abenteuer in Lemnos und mit dem König Aetes, den Traum der Medea, den zerstückelten Absyrtus, und was ihnen auf ihrer Flucht begegnet; und aus späteren Zeiten den Protesilaus und seine Laodamia.

Gehen wir weiter nach Asien fort, so finden wir auch hier dramatischen Stoff genug. Das erste was uns aufstößt, ist das unglückliche Schicksal des Polykrates, und das Umherirren seiner Tochter bis zu den Persern; und aus einer weit ältern Zeit die Geschichte des Tantalus, das Gastmahl, das er den Göttern giebt, der geschlachtete Pelops und seine elfenbeinerne Schulter.

In Italien findet unser Tänzer den Eridanus und Phaethon, und seine Schwestern, die als Pappeln Bernstein weinen. Auch dürfen ihm die Hesperiden nicht unbekannt seyn, und der Drache, der ihre goldenen Aepfel bewachte, und der Himmelträger Atlas, und der Riese Geryon, dem Herkules seine Ochsen entführt, noch alle die fabelhaften Verwandlungen in Bäume, Thiere und Vögel, noch diejenigen, die aus Weibern Männer geworden sind, wie Cäneus, Tiresias und andere.

Desrais - Sarrazin: Cumenide im Ballett

In Phönizien bietet sich ihm die Geschichte der Myrrha an, und Adonis, der ewige Gegenstand umwechselnder Trauer und Freude bey den Assyriern, und aus der neuern Epoke der Macedonischen Könige die Leidenschaft des Antiochus zu seiner Stiefmutter Stratonice, und das edle Betragen des Sohnes und des Vaters bey dieser Gelegenheit.

Die mysteriösen Theile der Aegyptischen Mythologie muß unser Tänzer zwar wissen, er wird aber so vorsichtig seyn, sie vielmehr auf eine symbolische als deutlich darstellende Art zu behandeln. Dahin gehört z. B. Epaphus und Osiris, und die Verwandlung der Götter in Thiere, und vornehmlich ihre Liebeshändel, und in was für Gestalten sich Jupiter ihrentwegen verkleidete.

Endlich muß er auch mit der ganzen Tragödie im Hades bekannt seyn, und alle die Strafen der berüchtigten Verdammten mit den Vergehungen, wodurch sie sich solche zugezogen haben, kennen. Auch gehört die außerordentliche Freundschaftsprobe hierher, die Theseus seinem Cameraden Peirithous gab, da er sogar in den Tartarus mit ihm hinabstieg, um ihm Proserpinen entführen zu helfen.

Kurz, es darf von allen, was Homer und Hesiodus, und die besten der übrigen (besonders der tragischen) Dichter erzählt und gedichtet haben, nicht das geringste unbekannt seyn. Denn das wenige, was ich hier nahmentlich aufgeführt habe, ist nur ungefähr das hauptsächlichste von der beynahe unendlichen Menge von Materialien für die mimische Tanzkunst, die von den Dichtern gesungen und von den Dichtern dargestellt werden, und die du selbst, da sie mit den angeführten in einerley Categorie gehören, leicht ausfindig machen und an ihren Ort stellen kannst. Genug, daß der mimische Tänzer sich von allen diesen Dingen einen Vorrath angeschafft haben muß, der von langem her zum Gebrauch zugerichtet in seinem Kopfe liegt, und woraus er bey jeder Gelegenheit nur hervorlangen darf, was er nöthig hat.

Da unser pantomimischer Tänzer sich anheischig macht, das was gesungen wird, durch Gebehrden und Bewegungen sichtbar darzustellen, so ist ihm, wie dem Redner, nichts nöthigers als die Deut-

lichkeit; und er muß es durch Studium und Uebung auf einen so hohen Grad bringen, daß wir alles was er uns zeigt, ohne einen Ausleger, begreiffen, und, um mich mit den Worten eines bekannten Orakels auszudrücken,
daß wir den Stummen verstehn und ihn hören wiewohl er nicht redet.

Um dir zu beweisen, daß die Kunst des Tänzers wirklich so weit gehe, will ich dir erzählen, was dem berühmten Cyniker Demetrius mit einem zu Nerons Zeiten sehr hoch geschätzten Pantomimen begegnet seyn soll. Dieser Philosoph zog mit eben dergleichen Argumenten, wie du, gegen die Tanzkunst los. Der Tänzer, sagte er, ist ein bloßes Nebenwerk der Flöte und der Pfeifen, und trägt nichts zum Drama bei als vom Zufall geleitete, unbedeutende, gauklerische Bewegungen, worin nicht der geringste Sinn ist; was die Zuschauer dabey täuscht, ist sein schimmernder Anzug, seine täuschende Larve, der wollüstige Ohrenkitzel der Musik, und die schönen Stimmen der Sänger; ohne diese Auszierung würde das Schauspiel nicht die geringste Wirkung thun. Der besagte Tänzer, der für einen Mann von Verstand passierte und mit einem sehr vorzüglichen Talent eine genaue Kenntniß der Mythologie verband, bat sich von Demetrius eine einzige Gefälligkeit aus, die er, denke ich, mit der größten Billigkeit fordern konnte, und diese war; ihn erst tanzen zu sehen, ehe er über ihn urtheilte; mit dem Versprechen, daß er seine Pantomime ohne Flöte und Gesang exhibieren wolle. Demetrius willigte ein; der Tänzer hieß die Flöten, die Mensurschläger und die Sänger schweigen und tanzte, ohne alle Begleitung von Worten und Musik, die in den Armen des Kriegsgottes überraschte Venus, mit allen ihren Scenen, wie Helios sie dem Vulkan verräth, wie dieser sie belauscht und beyde in seinem Netze fängt, wie er die gesammten Götter herbeyruft, und wie jeder derselben sich nach seiner Weise dabey benimmt, die Beschämung und Verlegenheit der Venus, den Mars, der nicht ohne alle Furcht ist und um seine Loßlassung bittet, kurz alles was in dieser Geschichte liegt und dazu gehört — und dieß mit so viel Geschicklichkeit, daß Demetrius, vor Vergnügen außer sich, dem Tän-

zer zugerufen haben soll: Was für ein Mann bist du? ich sehe nicht nur, ich höre alles was du machst, und da du so gut mit den Händen reden kannst, ist dir eine andere Sprache leicht entbehrlich. — Ein größeres Compliment hätte ihm der Philosoph schwerlich machen können. Weil wir eben von Nerons Zeiten sprechen, muß ich dir ein anderes Geschichtchen erzählen, das einem Ausländer mit eben diesem Tänzer begegnete, und wohl das größte Lob ist, das der Tanzkunst ertheilt werden kann. Dieser Ausländer, von einer der Völkerschaften im Pontus, welche halb Griechen und halb Barbaren sind, aber aus einem königlichen Hause, der in seinen Angelegenheiten an den Hof des Nero gekommen war, hatte den besagten Tänzer einige Pantomimen so meisterhaft und deutlich ausführen sehen, daß er alles verstand, wiewohl er von dem was dazu gesungen wurde, nichts hören konnte. Da er sich von Nero wieder beurlaubte, und ihm dieser beym Abschied sagte, er möge sich von ihm ausbitten, was er wolle, es sollte ihm mit Vergnügen gewährt werden, erwiederte jener: du würdest mich äußerst glücklich machen, wenn du mir den Tänzer schenken wolltest. Und was wolltest du in deinem Lande mit ihm anfangen? fragte Nero. Ich habe, erwiederte der Fremde, verschiedene Nachbarn, die eine andere Sprache reden, und es ist nicht wohl immer möglich einen Dolmetscher bey der Hand zu haben: so oft ich nun einen nöthig hätte, sollte er diesen Leuten durch Gebehrden auslegen, was ich ihnen sagte. — Mich däucht, man kann keinen stärkern Beweis von dem sonderbahren Eindruck verlangen, den die Deutlichkeit der mimischen Sprache auf diesen Mann gemacht hat.

Das Hauptgeschäffte und der Zweck der Tanzkunst ist also, wie gesagt, die Darstellung einer Empfindung, Leidenschaft oder Handlung durch Gebehrden, welche natürliche Zeichen derselben sind; eine Kunst, womit sich, in ihrer Art, auch die Redner, besonders in ihren sogenannten Declamationen beschäfftigen. Denn was man am meisten daran lobt, ist, wenn sie die Personen, die sie uns schildern wollen, genau treffen und, es mögen nun Helden oder Tyrannenmörder oder gemeine Leute, Bauern und dergleichen eingeführt

werden, sie nichts sagen lassen, das einen Mißklang mit ihrem Charakter macht, sondern uns an jedem das eigene und auszeichnende zeigen.

Bey dieser Gelegenheit muß ich dir noch eine Anekdote, ebenfalls von einem Barbaren, erzählen, die sich auf diese Dinge bezieht. Der Mann bemerkte, daß fünferley verschiedene Masken für den Tänzer in Bereitschaft waren (denn aus so viel Akten bestand das Drama), und da er nur einen Tänzer sah, fragte er, wo dann die übrigen vier wären, die mit ihm agieren sollten. Man sagte ihm, dieser Einzige würde alle fünf Rollen spielen. Um Verzeihung, sagte der Fremde zu dem Tänzer, du hast also in Einem Leibe fünf Seelen? Das konnt' ich nicht wissen.

Die Italienischen Griechen haben nicht unrecht dem Tänzer den Nahmen Pantomimos gegeben, der das ausdrückt, was er wirklich leistet. Daher ist jene schöne Ermahnung des Dichters: „aller Orten wo du hinkommst, nimm, dem Meerpolypen ähnlich, die Farbe (das äußerliche sowohl als die Sitten) der Menschen an, unter welchen du lebst" auch dem Tänzer unentbehrlich; und das höchste seiner Kunst ist, sich mit den Personen und Handlungen seiner Dramen so vertraut machen, als ob er die dargestellte Person selbst, und in der nachgeahmten Handlung wirklich begriffen wäre. Ueberhaupt erstreckt sich seine Kunst sowohl über Sitten als Leidenschaften, und er muß mit gleicher Fertigkeit bald Liebe bald Haß, bald Wut, bald Traurigkeit, jedes mit den Zügen, die ihm eigen sind, und mit dem gehörigen Ziel und Maaß vorzustellen wissen; denn das ist eben das wunderbarste an der Sache, daß uns an Einem Tage Athamas in seyner höchsten Raserey und Ino in ihrer äußersten Angst gezeigt wird, daß jetzt Athreus, bald darauf Thyestes oder Aerope auftritt und daß es ein und eben derselbe Mensch ist, der alle diese Personen spielt. Alle andern öffentlichen Belustigungen der Augen oder der Ohren unterhalten uns jede mit einem einzigen Talente: es ist entweder Flöte oder Zither, oder Gesang, oder Tragödie, oder Lust- und Possenspiel: in dem pantomimischen Tanz hingegen ist alles dieß vereiniget; Instrumentalmusik, Gesang und Aktion wir-

ken zu gleicher Zeit auf Einem Punct, und erhöhen natürlicher Weise durch diese zusammen stimmende Mannichfaltigkeit das Vergnügen des Zuschauers. Ja tausend andern Gelegenheiten scheint nur die Eine Hälfte des Menschen, entweder nur die Seele, oder nur der Körper geschäfftig zu seyn: im Tanz fließt gleichsam die Wirkung von beyden in einander, jeder Gedanke ist Gebehrde, jede Gebehrde ist Gedanke; ein durch die größte Uebung ausgebildeter Körper strengt alle seine Geschicklichkeit an, das was in der Seele vorgeht auszudrücken und (was das vornehmste ist) nicht die geringste Bewegung wird hier dem Zufall überlassen, sondern alles ist gedacht, alles ist zweckmäßig und mit Weisheit gethan. Daher nannte auch Lesbonax von Mitylene, ein Mann von Geschmack und Verdiensten, die pantomimischen Tänzer Cheirosophen, und besuchte dieses Schauspiel, weil er allemal besser davon zurück zu kommen glaubte. Und von seinem Lehrmeister Timokrates erzählt man, da er einst durch einen bloßen Zufall eine Pantomime zu sehen bekommen, habe er ausgerufen, um welch ein Schauspiel hat mich die Scham vor der Philosophie gebracht!

Wenn Platons Seelenlehre richtig ist, so ist niemand geschickter uns die drey Theile, woraus dieser Philosoph die Seele zusammensetzt, zu zeigen, als der Tänzer; denjenigen, den er den aufbrausenden (*θυμικόν*) nennt, in den Bewegungen eines heftig aufgebrachten Menschen; den begierlichen, wenn er einen Liebhaber darstellt, und den vernünftigen, indem er jede Leidenschaft zu behandeln und gleichsam am Zügel zu führen weiß; denn dieß letztere liegt bey allen Modificationen des Tanzes zum Grunde wie das Gefühl bey jedem unserer Sinne. Und da zugleich ein großer Theil seiner Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, seinen Bewegungen die möglichste Schönheit zu geben, und die Reitze einer feinen Gestalt durch den Tanz in das vortheilhafteste Licht zu setzen; beweiset er sich nicht dadurch als einen ächten Anhänger des Aristoteles, der auch der Schönheit keinen geringen Werth beylegt, und sie zu einem der drey Stücke macht, aus deren Besitz die Glückseligkeit entspringt? Ja ich erinnere mich, daß jemand in dem Schweigen der

pantomimischen Maske, eine geheime Beziehung auf die Pythagoreische Philosophie entdecken wollte.

Ueberdieß so versprechen uns andre Künste entweder Vergnügen oder Nutzen, die Tanzkunst allein vereiniget beyde. Das nützliche ist aber immer um so viel mehr, als es mit Vergnügen verbunden ist. Um wie viel angenehmer ist es nun, einem solchen Schauspiele zuzusehen, als jungen Leuten, die einander mit geballten Fäusten blutrünstig schlagen, oder sich im Staube mit einander herum balgen, da die Tanzkunst dieß alles ohne Beulen und Verrenkungen, schöner und anmuthiger darzustellen weiß? Diese angestrengtere Bewegungen, die der Mimische Tanz zuweilen erfordert, diese schnellen Wendungen, Umdrehungen und Ausbeugungen sind zu gleicher Zeit, da sie dem Zuschauer angenehmer sind, dem Tänzer selbst weit gesünder; und ich glaube daher nicht zu viel zu sagen, wenn ich diese Art von Tänzen für die schönste sowohl als unserm Körper angemessenste und zuträglichste Art von Leibesübungen halte, da sie ihn (nicht weniger als die übrigen, aber ohne das Nachtheilige derselben) geschmeidig und biegsam macht, ihm die größte Leichtigkeit und Fertigkeit zu allen möglichen Veränderungen giebt, und zugleich seine Stärke nicht wenig vermehrt.

Wenn also die Tanzkunst so viele Vortheile in sich vereinigt, wenn sie die Seele schärft und den Körper übt, und ausbildet, den Zuschauern die angenehmste Unterhaltung verschafft, und ihnen mitten unter Flöten und Cymbeln und Gesängen eine Menge Kenntnisse aus dem Alterthum beybringt, wiewohl sie bloß Augen und Ohren bezaubern zu wollen scheint, sollte sie nicht mit Recht die harmonievollste aller Künste genannt werden? Suchst du das Vergnügen, das uns eine schöne Stimme machen kann, wo könntest du deinen Ohren einen vollständigern und wollüstigern Schmaus geben als hier? Verlangst du das vollkommenste, was beyde Arten von Flöten leisten können, zu hören, auch diese Befriedigung kannst du nirgends besser erhalten. Nichts davon zu sagen, daß ein fleißiger Besuch dieses Schauspiels dich auch moralisch besser machen wird, wenn du siehest, wie lasterhafte Handlungen das Parterre mit

Abscheu, das Loos der Unrecht Leidenden hingegen alle Augen mit Thränen erfüllt, und wie überhaupt alles darauf abgesehen ist, die Sitten der Zuschauer zu bilden. Was aber den Tänzern noch einen ganz besondern Vorzug giebt, ist, daß sie eine Kunst treiben, die ihnen zugleich eine große Stärke und eine ungemeine Weichheit und Geschmeidigkeit der Glieder giebt. Würde es nicht widersinnisch klingen, wenn man uns in einem und demselben Manne die eiserne Stärke des Herkules und die ganze Zartheit der Liebesgöttin zu zeigen verspräche? Und gleichwohl ist der Tänzer dieser Mann.

Dieß leitet mich darauf, dir noch etwas von den Eigenschaften des Leibes sowohl als der Seele zu sagen, die in einem vollkommenen Tänzer zusammen treffen müssen, wiewohl ich der letztern größtentheils schon erwähnt habe. Denn ich behaupte, daß er bey dem glücklichsten Gedächtniß ein Mann von lebhafter Empfindung, feinem Verstand und großem Scharfsinn seyn, und vornehmlich die Gabe besitzen müsse, immer für alles den schicklichen Moment zu treffen. Ueberdieß muß er sowohl von Gedichten als von Gesang und Melodie richtig zu urtheilen, das beste in jedem Fache zu unterscheiden, und was nicht recht gemacht wird mit Geschmack zu tadeln wissen.

Was seine körperlichen Eigenschaften betrifft, so könnte ich dich nur auf das Modell des Polykletus verweisen: denn er darf weder übermäßig lang, noch klein und zwergmäßig, weder zu fleischigt und fett (dieß wäre bey seiner Profession ganz ungereimt) noch so schmächtig und mager seyn, daß er einem mit Haut bezognen Todtengerippe ähnlich sieht: sondern sein ganzer Bau und Wuchs muß die richtigsten Verhältnisse und das Bild des schönsten Ebenmaßes darstellen.

Bey dieser Gelegenheit muß ich dir doch etliche hierhergehörige witzige Einfälle eines Volkes, das in diesen Sachen Kenner ist, erzählen. Die Einwohner von Antiochia, die an Lebhaftigkeit des Geistes keinem andern Volke weichen, und die Tanzkunst außerordentlich lieben, haben einen so feinen Sinn für alles was auf dem Schauplatze gesagt und gethan wird, daß kein Zuschauer das ge-

ringste unschickliche unbemerkt oder ungeahndet läßt. Einmal trat ein sehr kleiner Tänzer auf, um den Hektor zu tanzen; sogleich schrien alle Zuschauer wie aus Einem Munde: da kommt Astyanax, aber wo bleibt Hektor? Ein andermal stellte ein übermäßig langer Kerl den Kapaneus vor, und da er sich eben anschicken wollte, die Mauern von Theben zu bestürmen, riefen sie ihm zu: steige doch hinüber, du brauchst keine Sturmleiter. Einen überaus dicken und schwerleibigen Tänzer, der gewaltige Sprünge machte, baten sie zu bedenken, daß man das Tanzgerüste noch länger brauche: und einem außerordentlich schmächtigen wurde zugerufen, gute Besserung, als ob er krank wäre. Ich führe diese Züge nicht Spasses halber an, sondern um dir zu zeigen, daß ganze Völker sich aus der Tanzkunst eine ernsthafte Angelegenheit gemacht und sie wichtig genug gefunden haben, sogar über das schickliche oder unschickliche derselben öffentlich zu urtheilen.

Da der Tänzer zu allen Arten von Bewegungen geschickt seyn soll, muß er zugleich weich und derb, geschmeidig und nervicht seyn, um seinen Gliedmaßen alle möglichen Beugungen zu geben, und sich auf einmal wieder zusammenziehen und fest stehen zu können, je nachdem es seine Rolle mit sich bringt.

Daß aber ein guter Tänzer auch die Geschicklichkeit besitzen müsse, alle Bewegungen des Ring- und Faustkampfes, so schön und regelmäßig, wie es sich geziemt, um die Kämpfe der größten Meister, eines Merkur, Pollux und Herkules, durch Gesticulation mit den Armen und Händen in gehöriger Vollkommenheit nachzuahmen, davon kannst du dich bey Tänzen, deren Süjet aus der Geschichte dieser Götter hergenommen ist, durch deine eigenen Augen überzeugen.

Herodot hält das Zeugniß der Augen für glaubwürdiger als was wir durch die Ohren erfahren: im pantomimischen Tanze vereinigen sich beyde Sinne, und ihre Wirkung ist also desto vollkommner. Sie ist so zauberisch, daß ein Verliebter, der ein solches Schauspiel besucht, auf einmal wieder zu Verstande kommen muß; wenn ihm alle das Elend, das die Liebe nach sich zieht, so lebendig vor Augen

Carmontelle: Das Ballett Sylvia

gestellt wird: und der traurigste Mensch geht so fröhlich wieder hinweg, als ob er irgendein lethaisches Tränkchen verschluckt, oder einen Becher voll homerischen Nepenthe ausgetrunken hätte. Ein Zeichen, wie nahe uns die in diesem Schauspiele vorkommenden Dinge liegen, und wie verständlich die Gebehrden und Minensprache der Tänzer den Zuschauern seyn muß, sind die Thränen, die ihnen so oft in die Augen kommen, wenn etwas Trauriges und Herzrührendes vorgestellt wird. Aber auch der Bacchische Tanz, aus welchem man sich in Ionien und im Pontus eine so ernstliche Angelegenheit macht, wiewohl er nur satyrisch ist, hat sich dieser Menschen so sehr bemächtiget, daß sie, so oft die dazu bestimmte Zeit kommt, alles andere in der Welt vergessend ganze Tage im Theater sitzen, um ihren Titanen und Korybanten, Satyrn und Hirten zuzusehen: das sonderbarste dabey ist, daß die edelsten und vornehmsten Personen in jeder Stadt die Tänzer sind, und sich dessen so wenig schämen, daß sie sich vielmehr auf ihre Geschicklichkeit in dieser Art von Talent mehr als auf ihren Adel, ihre Ehrenstellen und die Würden ihrer Vorfahren zu Gute thun.

Ich habe dir so viel von tänzerischen Tugenden gesprochen, daß es billig ist, auch ein paar Worte von ihren Fehlern zu sagen. Der körperlichen ist bereits erwähnt worden; es giebt aber noch andere, die aus einem Mangel an Geschicklichkeit, an einem feinen Ohr, an Gedächtniß, oder an Beurtheilung entspringen. Es ist nicht zu erwarten, daß alle, die sich mit einer so schweren Kunst abgeben, wirkliche Virtuosen seyen, und es giebt deren nur zu viele, die aus Unwissenheit und Ungeschicklichkeit gewaltige Solöcismen im Tanzen begehen. Einige bewegen sich falsch, kommen aus der Mensur und sagen mit ihren Füßen oder Händen ganz was anders als sie, der Musik zufolge, hätten sagen sollen. Andere beobachten zwar die Mensur, aber verstoßen sich in der Sache selbst, und machen oft zu früh, was sie später, oder zu spät was sie früher hätten machen sollen. Ich erinnere mich selbst einige Beyspiele dieser Art gesehen zu haben. Einer tanzte die Geburth Jupiters; und wie er die Gewohnheit des Saturns, seine eigene Kinder zu fressen, vorstellen

sollte, gerieth er, durch die Aehnlichkeit verleitet, in die Geschichte des Thyest. Ein anderer, der die Semele tanzte, verwechselte sie in dem Augenblicke, da sie vom Blitze getroffen wird, mit der Kreusa (Iasons Gemahlin), die zu Semeles Zeiten noch nicht einmal gebohren war. Aber was könnte unbilliger seyn, als um solcher Tänzer willen die Tanzkunst selbst zu verdammen? Die Sache selbst verliert nichts dadurch an ihrem Werthe, daß sie mit unter auch von ungeschickten Leuten getrieben wird, und die großen Meister der Kunst sind eben darum, weil es so leicht ist, Fehler darin zu machen, desto bewundernswürdiger.

Ueberhaupt muß ein pantomimischer Tänzer mit allen Kräften dahin arbeiten, daß alles an seinem ganzen Spiele passend, schön, symmetrisch, immer mit sich selbst übereinstimmend, ohne Fehler und so untadelich, daß es sogar dem Spötter keine Blöße gebe, kurz, im Ganzen und in allen Theilen vortrefflich sey. Um zu diesem Grade von Vollkommenheit gelangen zu können, muß er die lebhafteste Einbildungskraft mit einer großen Uebung und Wissenschaft, und insbesondere mit einer ungemeinen Leichtigkeit sich in alle Lagen und Leidenschaften der Menschen zu versetzen, verbinden. Nur dann wird ihm ein vollkommner Beyfall von den Zuschauern ertheilt werden, wenn jedermann in dem Tänzer, wie in einem Spiegel sich selbst, und wie er zu empfinden und zu handeln pflegt, zu erblicken glaubt; nur dann können sich die Leute vor Freuden nicht mehr zurückhalten, und ergießen sich schaarenweis in lautes Lob. Und so verschafft ihnen dieses Schauspiel in der That jenes delphische Kenne dich selbst, und sie gehen besser von dem was sie zu thun oder zu lassen haben, unterrichtet, als sie zuvor waren, von dannen.

Uebrigens giebt es Tänzer, wie es Redner dieses Schlages giebt, die aus einem falschen Kunsteifer das wahre Maaß der Nachahmung überschreiten, und um einen Charakter, ihrer Meynung nach, recht lebhaft herauszutreiben, ihn durch Ueberladung unnatürlich und unkennbar machen. Das Große wird unter ihren Händen ungeheuer, das zarte zerfließt in übermäßiger Weichlich-

keit, das Mannhafte artet durch ihre Darstellung in rohe thierische Wildheit aus. Mir ist ein solches Beyspiel bekannt, das um so merkwürdiger ist, da der Mann, der in diesen Abweg gerieth, sonst ein sehr berühmter Tänzer war, und die Bewunderung, die er überall fand, durch seine Geschicklichkeit in der That verdiente. Und gleichwohl begegnete es ihm, ich weiß nicht durch welches Mißgeschick, daß er einsmal, da er die Raserey vorstellen sollte, in welche Ajax verfiel, als die von ihm angesprochene Rüstung des Achilles dem Ulyß zuerkannt wurde, gänzlich über alle Grenzen der schönen Nachahmung hinausschweifte, und anstatt einen Rasenden zu agieren, sich so gebehrdete und betrug, daß jedermann glauben mußte, er selbst sey rasend geworden. Er riß einem von seinen Mensurschlägern die Kleider vom Leibe, und einem Flötenspieler nahm er die Flöte vom Munde, und schlug damit den nahe stehenden und seines Sieges sich freuenden Ulysses ein Loch in den Kopf, und hätte nicht zu allem Glück der Hut, den er auf hatte, den größten Theil des Schlages aufgefangen, so würde der arme Ulysses den Zufall, an einen über die Schnur hauenden Tänzer gerathen zu seyn, mit dem Leben bezahlt haben. Das tollste dabey war, daß seine Raserey auch die Zuschauer ansteckte; eine Menge von ihnen sprangen auf, schrien wie die Unsinnigen und warfen ihre Kleider von sich. Freylich waren es lauter Leute vom untersten Pöbel, die wenig davon verstunden was recht und was falsch gemacht wurde, und in der Einbildung, daß dieß die vollkommenste Darstellung der Leidenschaft des Ajax sey, dem Tänzer durch diese fanatische Theilnehmung ihren Beyfall am besten zu beweisen glaubten: aber auch die Leute von der feinern Sorte, wiewohl sie sich des ganzen Vorgangs schämten, sahen doch zu deutlich, daß hier nicht Ajax, sondern der Tänzer rase, und getrauten sich daher nicht das Geschehene durch ihr Stillschweigen zu tadeln, sondern suchten vielmehr den tollen Menschen durch den Beyfall, den sie ihm zuklatschten, zur Ruhe zu bringen. Denn er ließ es dabey noch nicht bewenden, sondern sprang sogar von seinem Platz herab mitten in die Rathsherrenbank, und setzte sich zwischen zwey Con-

sularen, denen mächtig bang wurde, er möchte einen von ihnen für den verhaßten Widder ansehen und auf ihn zupeitschen. Kurz die ganze Scene verursachte keinen geringen Tumult unter den Zuschauern, und während die einen erstaunten und die andern lachten, waren nicht wenige, welche wirklich besorgten, daß der Tänzer, vor lauter Begierde, die Raserey recht natürlich vorzustellen, im Ernste rasend geworden sey. So arg war es indessen doch nicht; der Mann kam wieder zu sich selbst und soll sich das was ihm bey dieser Gelegenheit begegnet war, so sehr zu Gemüthe gezogen haben, daß er in eine Krankheit darüber verfiel und sich selbst einbildete, er habe damals wirklich einen Anfall von Tollheit gehabt. Denn da seine Anhänger verlangten, daß er ihnen den Ajax wieder tanzen sollte, sagte er zu den Zuschauern: „es ist genug, Einmal geraset zu haben", und empfahl ihnen einen andern Akteur zu dieser Rolle; wiewohl die Sache auf eine Art ausfiel, wovon er wenig Vergnügen hatte. Denn der Andere benutzte die Gelegenheit, einen glänzenden Triumph über seinen Nebenbuhler zu erhalten, und spielte den rasenden Ajax, der für ihn geschrieben wurde, mit so vielem Anstand, daß er allgemeinen Beyfall erhielt, und besonders deßwegen gelobt wurde, daß er sich so geschickt in den Schranken der Saltation zu halten gwußt, und eine Rolle, wo es so leicht war, auszuschweifen, nicht wie ein Betrunkner gespielt habe.

Dieses wenige ist es also, mein Freund, was ich dir aus einem weit größern Vorrath von Materialien zu einer Lobrede auf die Tanzkunst, über das was sie leistet und was zu ihr erfordert wird habe vortragen wollen, um dich zu überzeugen, daß du keine Ursache hast, dich meine leidenschaftliche Liebe zu diesem Schauspiele verdrießen zu lassen. Könntest du dich nun vollends noch entschließen, mich dahin zu begleiten, so bin ich gewiß, daß du ganz davon bezaubert werden, und dich selbst bis zum rasen darein verlieben wirst. Ich werde also nicht nöthig haben, dir mit den Worten der Circe zu sagen:

Staunen ergreift mich da dich der zaubrische Trank nicht verwandelt. Im Gegentheil, ich hoffe du sollst zu deinem Vortheil ver-

wandelt werden, und wahrlich nicht um den Kopf eines Esels oder das Herz eines Schweins zu bekommen; dein Verstand wird vielmehr noch völliger werden, und der Zaubertrank wird dir so herrlich schmecken, daß du den Becher auch andern reichen und sie einen guten Zug daraus thun lassen wirst. Denn, was Homer von Merkurs goldenem Stabe sagt,

daß er die Augen der Menschen zuschließt,
welcher er will, und wieder vom Schlummer sie wecket.

läßt sich vollkommen auf die Tanzkunst anwenden, da sie uns oft die Augen vor Vergnügen zu schließen nöthigt, aber sie allsogleich wieder öffnet, um in unverwandter Aufmerksamkeit auch nicht das geringste von dem, was sie uns zeigt, zu verlieren.

Kraton: Ich bin schon jetzt ganz überzeugt, Lycinus, und habe bereits Augen und Ohren offen. Vergiß also ja nicht, mein Freund, wenn du wieder ins Theater gehst, auch mir einen Platz neben dir aufzubehalten; denn du sollst mir den Vortheil nicht länger allein haben, weiser als ich von da zurückzukommen.

Predigt gegen das Tanzen

Aus dem 15. Jahrh.
Erhalten in einer Wiener Handschrift

Nach Altdeutsche Blätter
Hersgb. von Moritz Haupt und Heinr. Hoffmann von Fallersleben
Bd. I. 1835

Was schaden tantzen bringt

I.

Der vmme gende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der tufel ist: wann er stifft solich tentz uff daß sich die unkuschen menschen ansehen, angriffen und mit einander reden, und dar durch entzundt werdent durch vnkuscheit, vnd böse fleischlich begirde gewynnen, vnd gunst darzu geben und lust darinne haben, damit sie tötlich sünden vnd jn vil stricke des tufels fallen: vnd verliern da alle ir guten werck, die sie getan hant, vnd waß sie furbaß tund, das ist nie kein nutz zu ewigem leben, es sy dann das sie ware ruwe vnd leit dar vmme haben, das gentzlich bichtend, vnd ein vesten willen, das nummerme zu tunde, auch alle, die daby stent vnd zusehent, die sint des tufels diener.

1. An dem tantz sint vil vrsach der sunde: vnderwiln der gesanck der frauwen bilde, der fimferley schaden bringt. der erst, daß sie mit jrme gesange ziehen zu jne vnd zu begirde des tantzes ander zuchtig personen, die nit jr selbs sint, den jr hertz vnd gemüte verwundt wirt, als jung eefrowen, erber ledig töchter, jungfrowen, knecht vnd megde, den es verbotten ist von jrne meistern etc., die das gebott übertrettent, so sie den gesanck hörn vnd dick dar vmme gestrafft oder geschlagen werden. des sint die sengerin ein

vrsach vnd werden schuldig an jne vnd mußen pin dar vmme liden, tund sie hie nit gnug dar vmme. 2. Der ander, daß jr gesanck auch anricht vnd zu unkuscheit reytzt die hertzen der geistlichen guten menschen. dar vmme ist der gesanck ein wunderlich pfil vnd strale des tufels, vor dem weder wantmuer noch nütz semlichs geschirmen mag. die frommen menschen, die sich sußt huten vor übel, die mögen sich vor dem gesange kume verbergen. die sengerin am tantz sint pristerin des tufels, vnd die jne antwurten, sint sin closterfrowen, vnd die dar vmme stent, sint leyen swestern vnd bruder oder des tufels pfarrelute, daß tantzhus ist sin pfarkirch, die pfiffer vnd lutensleher sint des tufels mesener, die mit jrn pfiffn vnd luten die andern zusammen ruffent als eben der mesener tut oder als der hirt mit sim horn das vihe zusammen lockt.

3. Der dritt: es kömt, daß ein krang mensch von jrme gesange vnd vngestumigkeit stirbt, der da vor nit geruwen kan als jme not were, vnd sußt wol lenger lebende belibe. 4. Der IV., daß sie mit jrme gesange zu vnkuscheit reitzen alle die, die jne horent. dann glicher wise als geistlicher gesanck reytzt zu geistlicher andacht des hertzen, also reitzt der tantzrimer vnfletiger gesang zu vnkuscher begirde. 5. Der V., daß die hertzen, die den gesang horent, werden dar durch truncken in zitlicher freude vnd vergeßen gotes, jres schopffers, vnd regiern sich nit nach irr vernunfft. dann soliche lider sint gemeynlich von uppigen vnkuschen worten, dar durch die jungen vnschuldigen hertzen gelert, hermant vnd gereizt werden, wie sie zu vnkuscheit kommen sollen: vnd ist groß swere sunde eym yetlichen, der solich schamper lider ticht oder singt. wann er wirt schuldig an allen den, die dar durch verwunt werden vnd mit böser begirde reytzunge in suntliche werck fallen, vnd mvß vff sine sele nemen vnd ewiclichen pin liden fur die sunde, die uß den lidern oder spruchen gent, vßgenommen ruwe vnd buß. dar vmme werdent dick die tichter vnd meistersenger vnd vorsengerin swerlich gestrafft.

a. Es geschah in Brabant, eyn grafe reit durch eyn dorff bey eym tantz hin, an dem eyn junge tochter vber die maß lut vnd

wol sang: vnd was zumale hubsch, also das der grafe mit sinem volck still hielt vnd sach vnd hort die tochter singen vnd verwundert sich irr stymme. do sprach zu jme sin artzt: „o here, ir verwundern uch der tochter stymme vnd hubscheit: ir werdent uch zuhant me verwundern ires strengen todes." ee der artzt die wort gesprach vnd der grafe dannoch nit vß dem dorff geritten was, do horten sie eyn groß geschrey vnd weinen, vnd zu der stund wart jme verkundet, daß die hubsch wolsingend tochter tot were des gehen tods.

b. Es war in dem selben land ein freuel frech frauwe, die alle heilige tag die tochter vnd knaben samelt vnd den tantz anhube vnd vorsang. als nu die manne by dem tantz spilten des ballen vnd ander spile mit stecken, do enpfur eim der steck, als er den ball wollt slahen, vnd traf die selbe frowe an jr heubt, daß sie nyder vil vnd starb. vnd also warrt der tantz vnd das spil verhönet, vnd fluhen von dannen. man truge die toten frowe jn ir huß vnd legt si vff die bare. als nu der pferrer kam mit den priestern vnd schulern vnd woltent ir vigilig singen oder lesen, do kam eyn großer swartzer ochße mit großem geblerre vnd geschrey vnd lieff an die bare vnd warff den lip da von vnd zerstieß den gantz mit sinen hornern in vil stuck vnd zerstrewt jne, als wyt das huß was, da von ging als vbeler geschmack, das nieman so bliben mocht. also sießen sie den lip vnd die stuck verriechen, vnd morgens begruben ir frunde die vdd das velt vnd nit vff den kirchoff, wann die sele was yetzt begraben in der hellen.

c. Ein ander verlaßen junge tochter, die auch eyn vorsengerin was, als die getantzt hatte vnd frolichen vnkusche lider gesungen, vnd jr vnkuscher bule an dem tantz was gewest, gieng sie zu jme vnd rangte mit jme, vnd in der andern gegenwurtikeit viel sie dernider vnd starb gelichen.

d. Ein anders. es geschach zu Sachßen lande, als der priester vff den cristabent das ampt an hube, waren etlich frowen vnd manne, die machtent einen tantz vff dem kirchoff vnd irten den priester. er gebot jne, sie solten vffhörn: sie karten sich nit daran. do sprach

Saint Aubin: Die Allemande

der priester: „nu wölle got vnd sant Magnus, das jr ein gantz jar so blibent tantzen!“. es geschach, daß sie also tantzten vnd vmme giengen: doch berint sie nie regen, hunger noch durst, jr cleider blibent jne gantz vnd suber: aber sie furtent den tantz glich als amechtig vnd halb vnsinnig oder sinnelose lüte mit singen vnd vmme gen. vnd was einer, der wolt sin swester von dem tantz ziehen and zohe sie als vast, das er jr ein arm abe zohe: aber sie blut nit vnd bleib mit den andern an dem tantz. als nu das jar uß was, do kam zu jne der ertzbischoff von Kölle vnd absolvierte sie von dem banne vnd furte sie in die kirchen fur den altare vnd batt got fur sie. do sturben als balde zwen man vnd ein frauwe. die andern schlieffen III tag vnd nacht aneinander: etliche bewißten mit zittern vnd bewegunge irs libes die ewigen pin, die sie in dem schlaff entzügt sahen vnd villicht dar kamen.

6. Sölichen gesanck der vmme genden tentz, als schamper lieder, helfen die bösen geist stifften vnd tichten vnd sturen darzu. dar vmme jr kinder, die jn die helle gehorent, die selben gar lichtlich lernen vnd wol behalten, vnd kunnent, als sie bedunckt, sust nütz gelernen noch behalten der dinge, die jne not sint zu irre sele heile, es sy groß oder clein. sie konent weder das pater noster, noch den glauben, noch sust ander gute gebette, die doch kurtz vnd licht sint, nit gelernen, vnd lernen doch mit gutem willen vnd jn kurtzen ziten lange swere vnküsche schamper lider. dar an man wol merckt, daß alles jr gemüte stet zu vnkuscheit vnd zu der welt vppikeit, vnd nit zu got oder zu der sele ewigen selikeit. dann hetten sie so vil fliß zu dem guten, sie lerten es ane zwiuel als balde als das böse. sie werden auch jrme meister dem tufel zu teil: dann es ist gewönlich, wa der mensch hin pfart, das man jne da begrebt. es sint vil menschen, die vil langer tantzlider, vnd vppiger sprüche konnent: aber von den X gebotten vnd den stucken des glauben vnd von andern solichen dingen wißent sie nutzit zu sagen.

7. Item solich tentz zu haben ist törlich in zweierlei wise: a. zum ersten, dann die tentz dieser werlt fürnd die tentzer in die hellischen tentz, da sie zusammen werden kommen vnd in großem schmertzen

vnd in ewigem trüpsale mit jrme meister, dem butzen, tantzen müßen vff koln in flammen, vnd ein cleglichs liedt singen mit bitterem weinen vnd hulen, vnd faht daß liet also an:

„We vns nu vnd vmmer ewiclich!
wir haben herzurnt mit vnsern sunden got von hymmelrich.
we vns, das wir ye geuolgten dem tufel vnd sinen reten
vnd gunst vnd willen zu den sunden ye geteten!
we vns, das wir ye geborrn wurden vff dise erden!
wann wir vber alle maße gepinigt werden.
we vns, das wir nummer mögen ersterben
vnd kein herlösunge nummermerme herwerben!"

b. Zum andern male, wann sie beraubent des hymmelschen tantz, da die heilgen jn jubel vnd freuden got loben, als man lißt vnd singt von den jungfrowen cristi: „du nerest vnder den liligen, vmme gegeben mit den tentzen der jungfrowen". Gregorius von einer edeln jungfrowen, zu der die muter gottes kam vnd sprach: „liebes kint, wilt du vmme mynes kindes willen, dins gesponsen, tentz vermyden vnd mit dinen gespiln nit tantzen oder lichtfertikeit triben, so wil ich dich holn vnd jn kurtzen tagen zu jme an sinen tantz furen". Das töchterlin sprach: „ja gerne". do hieß es die jungfrowe Maria stete bliben vnd sich bereiten, so wölte sie zu ir kommen, vnd sie sölte vber XXX tag vff dieselbe stund sterben. die jungfrowe was gehorsam vnd schlug von jr alle kintlich lichtfertikeit vnd hilte sich in großem ernst vnd sagt siner eptissin vnd irn eltern, sie würd vff die stund von jne scheiden. als nu der lest tag kam, ee sie starbe, do was sie dannoch frisch vnd gesunt. vnd empfing die heilgen sacrament, vnd also kam sie an der frorer, vnd legte sich zu bett, vnd nahe by der stund, als sie gesagt hatt, von hinnen zu farn, do kam die mutter gotes mit einr großen Schar der engel vnd jungfrowen, do sprach das kint zu den, die vmme es stunden, ob sie nit sehen die muter gots vnd die jungfrowen, vnd gab also jre sele in die hende der muter Christi, in den hymmel ewiclich sich mit jr zu freuwen.

II.

Vß dem sprigenden tantz kommen VI schaden. 1. zum ersten: so hat der tufel die sele zu verwinden vnd zu töten nit allein ein swert, besunder als vil manig hubsch person da by ist. Iheronymus (sagt): die gestalt vnd das antlitz der gezirten frauwen ist ein furig swert. an dem tantz sticht vnd slecht der tufel die sele mit eim bloßen ußgezogen swert: wan man da legt abe mentel vnd schleier. daß swert schnit allenthalben: wann die töchter laßen allenthalben sich sehen vnd beschowen vornen, hinden, vnden vnd oben. da werden die seln verwundet mit eim wol geschliffen swert, das wol gefegt vnd schon ist: wan da hin kommen gewönlich die allerbest vßbereiten vnd gezierten tochter. die zirlich schmückunge ist des tufels swertfegunge, vnd beschicht mit eim vmmelauf vnd mit vff vnd nider springen: wan dar durch wirt gemert die schonheit der töchter. die bleichen vnd gelwen werden da röselecht vnd dünckent die gaffer hubsch. 2. zum andern so gebrucht der tufel da nit allein eins strowüschs oder fackeln, zu entzünden die hertzen der menschen in vnküscheit, besunder eins gantzen bymen strows: dan ye me tochter vnd knaben da sint, ye me fackeln er hat. dar vmme die müter, die jr töchter zierent vmd zu tantz schmücken, die tünd gleich eim, der durre strowerck oder rysach salbt mit öle oder schmaltz, daß es dest baß brynne, vnd in das füer würffet. 3. zum dritten gebruchet da der tufel die allermechtigsten vnd bequemlichsten waffen vnd gezauwe, die er haben mag: also do sint frowen vnd töchter. wan der tufel herwelte jme vß die frowen, zu betriegen den ersten menschen Adam: sie hat auch vßherwelt der böse prophete Balaam, zu betriegen die kinder von Israel: auch als der tufel den heilgen Jop hertlich quelt an sim libe vnd jme all sin kinder vnd sin gut name, do ließ er jm sin hußfrowe allein, vnd meint, sie solt jne betrogen han; also tet er auch dem heilgen Thobia: durch die frowen betrog er auch den allerstercksten Sampson, den allergutigsten konig Dauid vnd den allerwisesten konig Salomon etc. nu sind sunderlich III stück, durch die der tufel mit den frowen betrugt die manne: als sehen, reden vnd

griffen; die III sint alle an dem tantz. da sint ansehung vnd winkung der augen, da sint vnkusche wort vnd geberd vnd gesanck da sint angriffung der hende vnd des gantzen libes, da von das füer der vnkuscheit entzundt vnd gemert wirt vnd manigs erbern kint verfellet. 4. zum virden so schonent die tentzer vnd tentzerin keins heilgen tags, wie groß sie sint, die sy doch fyren solten, vnd smehent die heilgen gemeynlich. dann eben als eins einen heilgen swerlich vnert, daß da sundt an der stat, die in sin ere gewiht were, also smeht es jne so es sundt in der zyt, die jme geheilget ist, dar vmme kömpt jne kein heilge zu hilff an jrm tode. als nu all vßerlich arbeit verbotten wirt an den viertagen, die yoch sich trifft zu gotlicher ere vnd nutz des nehsten oder sin selbs, so ist wol zu verstand, daß solich arbeit als tantzen, springen etc. die do geschicht zu smacheit gottes vnd der heilgen vnd zu schaden liplich vnd geistlich des nehsten vnd sin selbes mynr zymet oder herleubt ist oder noch mag herleubt werden. dar vmme ist des wol zu spotten, der do bitt fur tentzer vnd tentzerin, die ane rüwe verfarn, daß jne got ruwe gebe, die wil sie hie arbeit vnd vnruwe gewelt han, all heilig tag zu smehen. 5. zum funfften so tüend die tentzer vnd tentzerin in etlich wise wider die sacrament der kirchen vnd besunder wider den tauff: wann sie brechen das gelubde, das sie got getan haben in dem tauff als jr pfetterich an ire stat gesprochen hant: „ich widersage dem tufel vnd allem sine gespenste". In solich gespenste vnd dinst des tufels tretten sie, wann sie an den tantz gen. dar vmme mögent sich ir pfetterich wol fürchten, das sie yt schuldig werden for got, so sie ir gotten nicht flißlich hermanen solichs zu myden. sie tünd auch wider das sacrament der heilgen wyhung: wann solich tentzerin sint affen der priester. dann als die priesterschafft mit gesang got loben vnd eren, also tunt dise dem tufel. auch wirt durch jrn gesanck versümt vnd gemynnert der gesang vnd lop gottes: wann die in der Vesper vnd in der kirchen solten singen, die sint by dem tantz. sie tünd auch wider das sacrament der e: wann es werden da vil efrowen abgewißt von libe irs hußwirts, dem sie dar nach gram vnd vnge-

horsam werden. sie tünd auch wider die firmunge, jn der sie ein zeichen des crutzes an ir Stirn empfangen hant vnd gekaufft von Christo: daß werffen sie abe vnd nement ein zeichen des tufels, daß ist die gezierde ihres heubts, damit sie sich veil bietent, gleich als ob sie Christus nit gekaufft hette; damit smehen sie got. Sie tun auch wider die penitentz, in der sie vereinet waren mit Christo in der vasten. Sie tund wider das war sacrament des altars, do sie haben gegangen zu dem tisch gotes vnd das hymmelsch brot empfangen, vnd nu entzunden sie das ertrich gotes mit dem helschen fuer, vnd sint damit glich dem Judas, der mit dem herren aß vnd ine dar nach verriete. 6. zum sechsten ist tantzen totlich vbel getan: wan da beschicht manig sunde. zum ersten in geen, sten vnd geberden des libs. wan da bewegen sie ir füß vnordentlich mit springen, vffhupfen vnd lauffen. sie streckent auch vß ir arme wyt vnd ir gezirten hende mit kostbarn bıisen vnd fingerlin, mit langen zerhauwen, zottechten ermeln vnd mit spitzen engen wißen schühelin, mit der zeugunge sie verblenden die hertzen der knaben, als judith tet dem fursten Olifernes, der gefangen ward in böser begirde, do er sach die hubsche der frowen Judith. sie tund keinen tritt an dem tantz, er werde gezelt von dem tufel, das er ine furbring an dem jungsten tage. als manchen sprung sie tund, als manig staffeln springen sie in die helle. zum andern male sundent sie in jre zierung vnd schmuckunge mit schleiern, gurteln, kostbarn cleidern vnd andern dingen. daran sie funfferley (lies: viererlei) sunde tuent. die erst, daß sie selbs da von hoffertig werden vnd die andern versmahen. die ander, daß sie reitzen die hertzen der die sie sehen zu vnkuschen gedencken etc. die dritt, sie machen ir nachburn vnd ir gespiln zu schanden, die sich schemen müßen, daß sie solichs nit haben vnd machen daß sie solichs begern wider jre sele selikeit. die vierde, daß sie solichs nit hand clagen daß iren mannen vnd heischen von jne solichs jne auch zu vberkommen. sie steln die frucht etc., sie vberkommen bulen, vnd brechen ir e, vff daß sie den andern glichen mögen. selicher sünde aller werden die schuldig, die sich zu vil vngewön-

lich zierent. auch jr ein teil salben vnd schmirn sich mit farwe. die verbergen ir antzlitter, die jne got geben hat vnder die farwe, ob sie villicht bleich sint von siechtagen, von vnkuscheit, oder sußt, vnd smehent got jrn schöpfer da mit vnd wellent beßer meister sin dan got. man lißt in der konig buch von der bosen frowen Jesabel, die sich zierte, als der konig Jehu zu der stat jn reit. aber der konig gab ir den lon. wan als er jnreit, do stunde sie hohe in eim fenster irs sales vnd rette jm etwas smehelichen: do gebot er zweyen edeln, die sturzten sie oben herabe vnder die reisigen vnd die pferde hertraten sie so gar, daß nütz von ir bleib dann die hirnschale vnd die hende. des glichen vnd vil wirß beschicht allen vppigen frowen, die sich also vff schmücken. auch zierent sie ir heubte mit krentzen, mit cronen, mit guldin schappeln, mit perlen etc., glich als man tut den pferden, die man verkeuffen wil, vnd den roßen, vff den man turnyern wil: der heubt ziert man mit strußferdern, blumen vnd grunem buchßbaum. sölich zierung ist ein bereitunge, daß der tufel vff vnd jn sie sitzt vnd wider got vicht vff jne vnd vil selen darnider slet vnd sticht: also sint sie pferde des tufels. auch geben sie einander zu tragen cleinet, fürspenglin, oder schepelin: die sint ein zeichen des gesigs, den der tufel durch sie volbracht hat wider Christum, gotes sun, vnd jme solliche menschen abe gestritten vnd gewonnen hat. solich cleinet haben sie vast liep vnd laßent sie vngern von jne, zu eim zeichen, das sie williclich vnd gern vnder des tufels baner vnd dinst sint. auch tragen sie hare in löcken von andern toten frowen, das doch zumal ein getorstig ding ist von jne, vnd ist wunder, wie sie des nachts dar jnne getorren schlaffen. so ir doch keine des tags gern an trüge eine hembd einer toten frowen, das ist ein warezeichen, das jne der tufel solich kunheit gibt zu sime dinste: wan sie da mit machen hörner an die heubter, die sie mit schnürn herte vmbinden.

III.

Wie swer groß sünde tantzen sy, mögen wir mercken vß der rache vnd straffunge der der alten vnd nüwen e. a. wir lesen von dem

ersten tantz, den die bücher beschribent, daß dar nach volgt eine gar große rach. wan als der heilig Moises von got dem herrn hatt zwo tafeln mit den X gebotten empfangen vnd von dem berg Syna ginge, da hatten die Juden ein kalp gegoßen vß golde, das betten sie an, vnd hatten wol gessen vnd getruncken, vnd machten dar nach ein spil, vnd tantzten vmme das kalp. do wart Moises so zornig, daß er das kalp zerbrach, vnd tot mit sinen gesellen der andern Juden XXXIII tusend Juden vff ein mal. also solten alle obersten vnd fürweser hindern, wern vnd straffen tantzen, besunder so man ist an dem dinst des herren in der kirchen, oder so man viern sölte. wann solich vnordenlich freude mit tantzen vnd vff hupfen ist gewonlich ein wissagung etlicher bösen zukunfftigen dinge. als wan die merswin in dem mere sich geylen vnd vber die schiff vffspringen, so wißen die schifflute wol, daß zuhant dar nach ein groß vngewitter kommet. b. auch da Herodias tantzt vor dem tisch Herodis, dar nach zuhant wart Johans teuffer sin heubt abe geslagen in dem kercker etc. dar vmme spricht der Guldmunt: „wo man tantzt vnd springt, da ist der tufel.“ got hat vns die füß nit dar vmme geben, daß wir mit den tufeln springen: dann wo vnd wan man vff hupft, so freuwent sich die tufel. die tentzer vnd tentzerin tragen daß harnasch vnd waffen in den harsch des tufels, als wan ein fürst sich förcht daß ein ander mit jme kriegen wil, so gebuet er allen den sinen, daß sie ir harnasch zeugen, damit sie vnd er strittent wider die kinder gottes. c. auch als die alten edeln lute, so si nit me vechten mögen, ir wapen vnd harnasch vff geben den jungen, jren kinden, also tunt auch die alten wibe: die geben ir wapen jrn töchtern vnd schicken sie in die schar vnd here des tufels. sie entzunden das fuer vnd sint glich als die füchß Sampsonis, den das füer gebunden was an die swentz vnd in die frucht lieffent vnd verbrannten die: also verbrennent die tentzerinne mit dem fuer, das sie an jren swentzen, an jrme libe vnd gezirde tragen, dir frucht guter wercke jn den, die sie töten mit boser begirde. die tentzerin tuend glich als die vnertigen dorffhunde, die lauffen vff vnd nider in dem dorff vnd bellent aber

die edeln hundelin ligen in dem huse stille swigende: also tuend auch die edeln jungfrowen, des ewigen königs töchter. eine vertige reyende hündin kan man mit banden vnd ketten kume da heim beheben: also tut ein frowe, die bose liebe hat: sie ist vnstetig vßweiffig vngeduldig vngeruwig vnd mag nit daheim bliben. wan ein swinhirte die swin sameln wil, so macht er eins schryen, so lauffen die andern alle zusammen: also tut der tufel: wan er sin hers wil sameln, so lesset er ein tentzerin singen etc. ein figur in apocalipsi: als sant Jo. sahe, daß ein engel busunte, do sahe er pferde vnd die vff den pferden saßen hatten furige pantzer an, die warnd swefeleht vnd ir heubt als lewen heubter, vß jrme munde ginge daß fuer, rauch vnd swefel. die pferde sint die gezirten frowen vnd tochter, vnd die vff den sitzen sint die, die von jne gefangen werden mit bösem lust: die hant glüendige pantzer der begirde, der vppikeit vnd verlaßenheit an vnd smackent vbel vor got, als vor vns der swefel. vß der pferde mund get das füer: daß sint die vnküschen lieder vnd wort, die do reitzent zu vnluterkeit, vnd der rauch der vppikeit, der do vil übeler ruecht vor gotes angesicht, dann vor vns kein schelm ye geriechen mocht. dar vmme was ein tentzerin, die an dem tantz entzündet wart mit dem wilden helschen füer vnd brant glich vß als eine kertze. item ein ander, die hette nit me dan eyn liet hörn singen an dem tantz, dar vmme mußt sie XVIII tag in dem fegefuer sin. item in welschen landen warn vil frowen, tochter, knaben vnd manne, die tantzen vff einr starcken brücken, vnd do es an dem besten was, do brach die bruck vnter jne vnd vielent alle in daß wasser vnd hertruncken zu förchten an sele vnd an libe.

IV.

Hie ist zu mercken: tantzen ist in vierley wise totsünde. a. zum ersten so ein geordente geistlich person offenlich tantzt, als münch, nunnen vnd pfaffen etc., die tund totsünde von ergernisse wegen. b. zum andern male von der zyt wegen, wan eins tantzt zu messezyt oder zu andern ziten, so man zu andacht in der kirchen by dem

Rowlandson: Die Tanzstunde

dinst gotes sölte sin. c. zum dritten von der stat wegen, so man tantzt in kirchen, jn kirchhöfen oder in andern gewichten steten, do man got vnere herbuet vnd der heiligen stat. d. zum vierden von des endes der wyse und meynunge wegen: als von liplichs lustes vnd vnkuscher begirde wegen, oder so man zuchtige buebsche vnkusche geberde hat mit griffen, vmhelsen etc. oder vnzimlicher meynungen zu bosen gelusten, mit unzuchtigem vffspringen, sich entblößen, dardurch man hermanet wirt zu fleischlicher begirde. vnd welche daß wißent von eigener wißheit oder herfarunge, von predigen oder sußt ander vnderwisunge, daß es so sunde ist, vnd dannoch daß nit lassen wöllent, vnd haben es willen me zu tunde, die söllent nit zu dem sacrament gen: wan sie tuend damit ein nuewe totsünde vnd machen jene selbs vnd andern luten williclich stricke zu der totsünde mit jrme geschmücke, gesange vnd geberde. dann es spricht der wyse: „wer liep hat die sorgfeltikeit, der verdirbt dar jnn.", das ist, wer ein vbel ding williclich tut vnd das nit fluhet oder mydet, der tut totsund. ist es aber das ein frow oder tochter etwen selten vnd mit vnwillen sich müscht vnter die tentzerin, so gefar ich nit sprechen, daß sie totlich sünde: ich gefar sie auch nit sichern, daß sie nit totlich sünde, wan sie reytzt die ümstender vnd zuluger zu böser begirde vnd bewert daß laster mit sterckunge des tantze vnd tentzerin. doch möcht es wol etwan sin, daß eins entschuldigt würde von totsund, so es tantzt jn sinr einfeltikeit vnd vnschult vnd auch luterkeit der meynunge: daß ist so es nütz anders da sucht oder meint, dann allein daß es spylt vnd frölichen tantzt, vnd kein vfflugen hat vff kein boßheit oder sünde gegen jme selbs oder andern luten, vnd da von nützit weiß ob etwas böße von tantzen kommen möge.

Deutsche Tanzlieder

beim Reigentanz gesungen

Aus Franz M. Boehme. Altdeutsches Liederbuch
Volkslieder der Deutschen vom 12. bis 17. Jahrhundert
Leipzig 1877

Reigentanz um das erste Veilchen

Aus dem 14. Jahrhundert

Der meien, der meien
der bringt uns blümlein vil.
Ich trag ein freis gemüte:
gott weiß wol, wem ichs wil.

Ich wills eim freien gesellen
derselb der wirbt um mich:
Er tregt ein seidin hemmat an
darein so preist er sich.

Er meint, es sing ein nachtigal
da wars ein junkfraw fein:
Und kann sie im nicht werden,
trawret das herze sein.

Bänkelsängerlied

14. Jahrh.

Ich spring an disem ringe
des besten so ichs kan,
Von hübschen frewlein singen
als ichs gelernet han.
Ich reit durch fremde lande,
da sach ich mancher hande,
wo ich dir frewlein fand.

Die frewelein von Franken
die sich ich alzeit gern,
Nach in sten mein gedanken,
sie geben süßen kern.
Sie seind die feinsten dirnen;
wolt got, solt ich in zwirnen
spinnen wolt ich lern.

Die frewelein von Swaben
die haben gulden har,
Sie dürfens frischlich wagen,
sie spinnen über jar;
Der in den flachs wil swingen,
der muß sein nit geringe;
das sag ich euch fürwar.

Die frewelein von Sachsen
die haben scheuren weit;
Darin da paßt man flachse
der in der scheuren leit.
Der in den flachs wil possen
muß haben ein flegel große
dreschend zu aller Zeit.

Die frewelein vom Reine
die lob ich oft und dick:
Sie sind hübsch und feine,
und geben freundlich blick.
Sie können seiden spinnen,
die newen liedlein singen,
und sind der lieb ein strick.

Die frewelein von Bairen
die künnen kochen wol;
Mit käsen und mit eiren
ir kuchen die sind vol.
Sie haben schöne pfannen
weiter dann die wannen
heißer dan ein kol.

Den frewlein sol man hofieren
alzeit und weil man mag,
Die zeit, dir kommet schiere
es wirt sich alle tag.
Nun bin ich worden alte,
zum wein muß ich mich halten
all dieweil ich vermag.

Kranzsingen (1544)

Mit lust trit ich an disen tanz,
ich hoff, mir werd ein schöner kranz
Von einem schön jungfrewelein
darumb wil ich ir eigen sein.

So trit ich hin auf einen stein!
got grüß mirs zart jungfrewelein!
Und grüßt euch got allsambt geleich,
sie seien arm oder reich.

Got grüß euch all in einer gmein,
die großen darzu auch die klein!
So ich eine grüß, die ander nit,
so wär ich kein rechter singer nit.

Ein Bergkreye

1545

Ich weiß ein fein brauns megdelein,
wolt gott sie were meine.
Sie müste mir von haberstro
wol spinnen braune seide.

Und sol ich dir von haberstro
wol spinnen braune seiden,
So müste mir von eichenlaub
zwei purpurkleide schneiden.

Und sol ich denn von eichenlaub
zwei purpurkleide schneiden,
So mustu mir die schere holn
zu Cöln an dem Reine.

Und sol ich dir die schere holn
zu Cöln an dem Reine,
So mustu mir die sterne zeln
die an dem himel scheinen.

Und sol ich dir die sterne zeln,
die an dem himel scheinen:
So mustu mir ein leiter baun,
Daß ich darauf künd steigen.

Tanzlied

1615

Es saß ein käterlein auf dem dach
es hätte sich bald zu tode gelacht.

Nun lache, nun lache mein käterlein fein
übers jar sollst du mein eigen sein.

Wol in mein ärmlein wil ich dich schließen
und sollt es gleich vater und mutter verdrießen.

Ach vater und mutter verdraußt es nicht:
sie haben euch lieb und sagens euch nicht.

Sie haben euch lieb gewonnen:
fein warm scheint uns die sonnen.

Ei scheint die sonne, so leuchten die stern:
bei meinem fein liebelein wär ich so gern.

Bei meinem fein liebelein alleine.
got weiß wol, wen ich meine, ja meine.

Die Bauern von St. Pölten

1646

Die bauern von sanct Pölten
darzu die ganz gemein,
Wüste! hottaho!
Sie ritten auf ein hochzeit
ir keiner blieb daheim
Wüste! hottaho!

Sie hatten alle sporen
allein der richter nicht
Wüste! hottaho!
Der hatt ein alt par stifeln,
die hatten kein solen nicht.
Wüste! hottaho!

Sie ritten alle hengste,
allein der richter nicht
Wüste! hottaho!
Der ritt ein faule märe,
Das füllen, das lief mit.
Wüste! hottaho!

Da hubens an zu rennen
wol über stein und stock,
Wüste! hottaho!
Der Bräutigam war der vörderst
in seinem blauen rock.
Wüste! hottaho!

Da giengen sie zur kirchen
mit trummel und pfeifen gut
Wüste! hottaho!
Und hatten im wirtshause
ein leiden guten mut.
Wüste! hottaho!

Was gab man in zu essen?
ein dicken, dünnen brei, —
Wüste! hottaho!
Da kam des Bräutgams vater
und fiel mit der nasen drein.
Wüste! hottaho!

Was hatten sie zu trinken
ein süßen, sauren wein
Wüste! hottaho!
Da wolt ein jeder flegel
der nächst beim fasse sein.
Wüste! hottaho!

Und da sie waren trunken
hubens ein hader an,
Wüste! hottaho!
Hieb einer seim gesellen
ein wund, daß blut raus ran.
Wüste! hottaho!

Sie zogen all vom leder
allein der schulze nicht:
Wüste! hottaho!
der nam ein ofenkrücke
und wert sich wunderlich.
Wüste! hottaho!

Der lärm war kaum gestillet,
sie fiengen ein andern an
Wüste! hottaho!
Bis daß ir neun tod blieben
wol auf demselben plan.
Wüste! hottaho!

das lied das sei gesungen
den bauern zu guter nacht
Wüste! hottaho!
Sie sind grob, stolz, unnütze
treiben irtzt die größte pracht.
Wüste! hottaho!

Altnordische Tanzlieder

Der Vortänzer singt die Strophe, die Tanzenden den Refrain

Aus P. J. Willatzen. Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Färinger. (Einwohner der Faröer Inseln.) Bremen 1865

Olaf Lilienrose

Herr Olaf ritt zwischen Berg und Thal,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Da kam er an den Elfensaal.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Da trat hervor ein Elfchen hold,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Die Haare wie gesponnen Gold
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Ein zweites kam, das hielt gewandt
— die Flamme loht in der Schlucht —
Ein Silberkännchen in der Hand.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Des dritten schlanke Hüft' umwand
— die Flamme loht in der Schlucht —
Das silberblanke Gürtelband.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Das vierte kam und nahm sofort
— die Flamme loht in der Schlucht —
Mit holdem Lächeln so das Wort:
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Willkommen, Olaf Lilienrose,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Tritt ein bei uns und scherz und kose.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Ich treibe nicht mit Elfen Tand
— die Flamme loht in der Schlucht —
Gott bleibe fromm ich zugewandt.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Du kannst, willst du mit Elfen dich freuen,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Doch dienen deinem Gott in Treuen
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Hier harr' ein Weilchen nur allein,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Indeß ich geh' in den grünen Hain.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Und schnell die Elfe drauf verschwand,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Sie legte an ein seiden Gewand.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Darunter barg ein Schwert sie dann
— die Flamme loht in der Schlucht —
Und trat zu Olaf und begann:
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Du kommst nicht fort, das ist der Schluß,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Eh' du die Lippe reichst zum Kuß.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Schadow: Das Tänzerpaar Vigano

Herr Olaf neigt sich vom Sattel herab
— die Flamme loht in der Schlucht —
Und dann der Elf ein Küßchen gab.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Sie aber stieß den Stahl alsbald
— die Flamme loht in der Schlucht —
Ihm in den Busen mit Gewalt.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Und tief das scharfe Eisen glitt,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Des Herzens Wurzel ihm zerschnitt.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Sein Herzensblut zur Erde floß.
— die Flamme loht in der Schlucht —
Floß um die Hufe seinem Roß.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Herr Olaf spornte schnell sein Roß
— die Flamme loht in der Schlucht —
Und sprengte zu seiner Mutter Schloß.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Und seine Hand pocht an die Thür
— die Flamme loht in der Schlucht —
O, liebste Mutter, öffne mir.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Woher mein Sohn? O sage mir's gleich
— die Flamme loht in der Schlucht —
Deine schönen Wangen sind ja so bleich.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Bald sind sie roth, bald bleich und fahl,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Als wärst du gewesen im Elfensaal.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

O Mutter, wie dürft' ich dir's bergen je!
— die Flamme loht in der Schlucht —
Von der Elfe kömmt mir so großes Weh!
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Mutter, bette mich sanft deine Hand,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Schwester, lege mir an den Verband.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Sie legten ihn auf das Lager, das weiche,
— die Flamme loht in der Schlucht —
Doch küßten bald sie seine Leiche.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Da war groß Leid und Trauer groß
— die Flamme loht in der Schlucht —
Drei barg zugleich der Erde Schoß.
— das Fahrzeug liegt in der Felsenbucht!

Aase

Aase schritt die Straß' entlang,
— Flieg mein Schiff —
Lieblich tönte da Gesang
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

In das Haus schön Aase sah,
— Flieg mein Schiff —
Fand einen gebundenen Sklaven da.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Heil und Segen, Aase mit dir,
— Flieg mein Schiff —
Kommst du die Ketten zu lösen mir?
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Nimmer darf ich lösen dich
— Flieg mein Schiff —
Weiß nicht, ob du betrügest mich.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Gott der Mächt'ge im Himmelslicht
— Flieg mein Schiff —
Weiß es, ich betrüge dich nicht.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Lösete da Kett' und Band
— Flieg mein Schiff —
Machte frei ihm Fuß und Hand.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Neun der Lande hab' ich gesehn,
— Flieg mein Schiff —
Der Mädchen zehn thät ich hintergehn.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Bist die Elfte du allhier,
— Flieg mein Schiff —
Nie werd' ich verlassen dir.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Wart' ein Weilchen hier allein,
— Flieg mein Schiff —
Indeß ich geh in den grünen Hain.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Harrend stand er ein Weilchen da,
— Flieg mein Schiff —
Nimmer wieder er sie sah
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Aase ging ins Kloster ein,
— Flieg mein Schiff —
Nie begehrte sie zu frein.
— Keck ums Riff —
Uns winken die Zelte auf Samsö.

Die Kaufherren

Vierzig Tage lag still das Schiff;
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Durch die Segel kein Windstoß pfiff,
— Kann er Segel winden am Mast —
Der es führe von dannen.
Hunger und Not begannen.
— Über die See mit Wind und Welle.

Hoch und höher stieg die Not,
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Hatten nicht Fisch und hatten nicht Brot,
— Kann er Segel winden am Mast —
Längst ward alles aufgezehrt,
Täglich ihre Qual gemehrt.
— Über die See mit Wind und Welle.

Sieben Brüder, einander so lieb
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Sprachen, als die Not sie trieb
— Kann er Segel winden am Mast —
Gehe das Los im Kreise
Wer den andren sei Speise.
— Über die See mit Wind und Welle.

Doch der junge Steuermann
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Freundlos auf der Welt begann:
— Kann er Segel winden am Mast —
Werfet nicht Los im Kreise,
Nehmet nur mich als Speise.
— Über die See mit Wind und Welle.

Dies mein blaues Tüchlein hier
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Bindet vor die Augen mir.
— Kann er Segel winden am Mast —
Meine Leber und Lunge
Nehme der König der junge.
— Über die See mit Wind und Welle.

Kniete hin und betete dann
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Sieh, Herr Gott, mich gnädig an!
— Kann er Segel winden am Mast —
Kam da ein Täubchen geflogen
Hoch ob den schlafenden Wogen.
— Über die See mit Wind und Welle.

Bogen schnell und Pfeil herbei,
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Daß der Vogel uns Nahrung sei!
— Kann er Segel winden am Mast —
Gleich war alles auch zur Hand,
Jeder Bogen gleich gespannt.
— Über die See mit Wind und Welle.

Junger Herr, laß mich doch leben!
— Kaufmanns Aug' ist helle —
Guten Fahrwind will ich geben.
— Kann er Segel winden am Mast —
Heim zum geliebten Lande,
Wo die Deinen harren am Strande.
— Über die See mit Wind und Welle.

Der Meermann

Der König und die Königin
Am Festtag heilig und hehr,
Lenkten mit vollen Segeln ihr Schiff
Hinaus aufs dunkle Meer.
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Und als hinaus sie kamen
Wohl auf das dunkle Meer,
Da regte sich kein Lüftchen
Von keiner Seite her.
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Da tauchten aus der Tiefe
Herauf zwei Hände mit Klaun,
Die Arme waren zottig
Bis zum Ellenbogen traun.
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Wieviel des rothen Goldes
O sag's, ist dein Begehr,
Daß unser Schiff mag fürder
Hinsegeln durch das Meer?
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Nicht will ich dein Gold, das rothe,
Dein Gut, sei's noch so groß,
Ich will den schönen Knaben,
Der ruht in deinem Schoß.
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Die Mutter nahm den Goldkamm
Und strählte des Knaben Haar,
Es floß für jede Locke
Eine Träne hell und klar.
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Dann reichte sie dem Meermann
Verzweifelnd hin das Kind
Und das Schiff strich durch die Wellen,
Denn mächtig blies der Wind.
— Von rothem Gold sind die Saiten gesponnen.

Traumdeutung

Der Schwan, der singt so lieblich
Die lange Sommerzeit.
Lustig ist's zu spielen dann,
O Lilie, süße Maid.
Wenn der Schwan singt gar so lieblich.

Stiefmutter, deute das Traumbild mein,
— die lange Sommerzeit —
Dann geb' ich dir meinen güldenen Schrein.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Mir war's, ich sähe thronen
— die lange Sommerzeit —
Den Mond hoch über Schonen.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Mir schien es, daß ob mir im Traum
— die lange Sommerzeit —
Die Zweige neig' ein prächt'ger Baum.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Daß sich ein holdes Vöglein jetzt
— die lange Sommerzeit —
Aufs goldne Haargeschmeid mir setzt.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Debucourt Die Tanzmanie

Dann sah ich strahlenhell und klar
— die lange Sommerzeit —
Auf meiner Brust ein Sternenpaar.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Zuletzt die salz'gen Wogen
— die lange Sommerzeit —
Durch mein Gemach dann zogen.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Nun sagt ich dir, was mir erschien,
— die lange Sommerzeit —
Das war der Traum, nun deute ihn.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Sahst hoch den Mond du thronen
— die lange Sommerzeit —
Dich freit der König von Schonen.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Es neigte sich vor dir der Baum
— die lange Sommerzeit —
Ein Volk küßt deines Kleides Saum.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Du sahst alsdann ein Vöglein hold
— die lange Sommerzeit —
Dein Sohn wird herrlich sein wie Gold.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Auf deiner Brust das Sternenpaar
— die lange Sommerzeit —
Zwei Königstöchter sind's fürwahr.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Dann kam der salz'gen Wogen Flut
— die lange Sommerzeit —
Das Schicksal bleibt dir ewig gut.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Nun deutet ich das Traumbild dein.
— die lange Sommerzeit —
Doch behalt nur deinen güldnen Schrein.
— O Lilie, süße Maid!
Dann singt der Schwan so lieblich.

Heldenlieder

Regin, der Schmied

Wollt meinem Lied ihr lauschen?
Nun wohl, ich will euch melden
Von mäch'tgen reichen Königen,
Von kühnen, starken Helden.

Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.

So nenne ich euch Sigmund denn,
War eines Jarlen Sohn;
Es teilte mit ihm Hjördis,
Die junge, seinen Thron.

Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.

Und hell in Freuden feiern sie
Das hohe Fest des Jul,
Sie sitzen prächtig strahlend
Auf ihrem Königsstuhl.

Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.
usw. usw.
131 Strophen.

Brinhild

Ich hab' ein Lied vernommen,
Man sang's im Land einst weit und breit
Das pries der Vorzeit Helden,
Pries König Budlas Zeit.

Grane trug Gold von der Heide.
Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.

Es war in alten Tagen
Ein König hehr und reich.
Er hatte eine Tochter,
Der keine kam an Schönheit gleich.

Grane trug Gold von der Heide.
Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.

Der Gaben viel verteilt er
An sein Gesind' mit runder Hand,
Und weit durch Berg und Tale
War König Budlas Ruhm bekannt.

Grane trug Gold von der Heide.
Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.
usw. usw.
236 Strophen.

Högni

Gudrun verweilt im Jukaschloß,
Versenkt in Gram und Not.
Kein Edling, sei er noch so kühn,
Gewann ihr Herz nach Sigurds Tod.

Grane trug Gold von der Heide.
Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.

Gudrun verweilt im Jukaschloß
In Gram und düsterm Sinnen,
Kein Edeling vermocht ihr Herz
Nach Sigurd zu gewinnen.

Grane trug Gold von der Heide.
Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.

Artala steht im Saale,
Heißt satteln die Rosse sein:
Will reiten zum Jukaschlosse,
Um Frau Gudrun zu frein.

Grane trug Gold von der Heide.
Grane trug Gold von der Heide.
Sigurd schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen.
Grane trug Gold von der Heide.
usw. usw.
254 Strophen.

Gottfried Taubert

Tantzmeister in Leipzig (früher in Danzig)

Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Französischen Tantzkunst. Leipzig 1717

Die Vorrede

Nach Standes Gebühr geehrter Leser!

Ein Mensch, welcher in der galanten Welt die Vollkommenheit haben, und sich in die Lebens-Art der ietzigen Zeit recht zu schicken capable seyn will; der muß sich nothwendig der Zucht zweyer Lehr-Meister, nehmlich: Des Verstandes und der Tugend unterwerffen. Denn gleichwie unter den geübten Studiis mit den heranwachsenden Jahren der Verstand wächset; also wird auch durch den löblichen Gebrauch der mancherley zuläßigen Exercitien die Tugend, so wol äusserlich am Leibe, als innerlich am Gemüthe grösten Theils unterstützet.

Und hat daher jener Tugend-liebende Italiäner sehr wohl von dem letzten geurtheilet, welcher zu Neapolis, denen Exercitiis Eqvestribus zu Liebe diese nachfolgende Lob-Schrifft in eine Garten-Mauer hat einhauen lassen: Die Übung des Leibes ist des menschlichen Lebens Erhaltung: Eine Vermehrung der natürlichen Wärme: Eine Aufmunterung des faulen und schläfferigen Gemüths: Der natürlichen Kräffte Verstärckung: Aller überflüßigen bösen Feuchtigkeiten Verzehrung: Ein Feind des Müssigganges: Ein Gewinn der Zeit: Der Jugend Gebühr: Und des Alters Freude. Derowegen nur derjenige die Exericitia verachtet, der so wol der Gesundheit des Leibes als des Gemüths ermangeln will. Wie solches Nathan. Chytraeus in deliciis Europae pag. 65 mit anführet.

Was nun aber allhier dieser sinnreiche Italiäner in dem besagten Lob-Spruche von allen zuläßigen Exercitiis ingemein geurtheilet hat; das hat Thomas Garzon insonderheit dem noblen Tantz-Exercitio zugeeignet, wenn er nehmlich in seinem Schau-Platz der Welt, Discurs. 68, also schreibet: Dieweil aber zu Zeiten das Alter, oder sonst üble Disposition des Leibes, die starcken Leibes-Beweg- und Übungen, als das Fechten, Reuten, Jagen usw. vorzunehmen, nicht verstatten will, so kan an dieselbe Stelle das subtile Tantzen vor die Hand genommen werden, als wodurch das Gemüthe der Menschheit gestärcket, das Gedächtniß geschärffet, allerhand Gemüths-nagende Gedancken gestillet, die Lebens-Geister ermuntert und zu allen wichtigen Geschäfften gleichsam auf das neue beseelet werden.

Dieser wohlgegründeten Meynung pflichtet auch Milton, ein gelehrter Engelländer, in seinem Ballet, welches er Comus inituliret hat, mit allem Rechte bey, wenn er hauptsächlich erweiset: daß die blühende Jugend durch das galante Tantz-Exercitium, und zwar in dem Theile der Prosa und der äusserlichen Sitten-Lehre ebenso wol als durch die allerschärfsten Zucht- und Tugend-Regeln, könne von den Lastern ab- und zu der Tugend angewöhnet werden. Conf. Johann Lock, von Unterricht der Kinder-Zucht § 67 & 196. ingleichen Kemmerich in der Academie der Wissenschaften pag. 515.

Und was braucht es große Weitläufftigkeit, ist doch das Tantzen in solcher gutem Absicht von Anbeginn der Welt her, von allen Völkern unter der Sonne approbiret und für höchst zuträglich gehalten worden. Vid. Mercurii Schau-Platz der Tantzenden, cap. 5, pag. 65, sogar daß die alten Philosophi dasselbige und die Music tanquam praecipuas duas columnas vitae hujus sustentationi necessarias, als zwey zuverlässige Haupt-Stützen und Säulen, so zur Conservirung und Erhaltung des menschlichen Lebens höchst-nützlich und nöthig wären, erfunden, und auf das fleißigste recommandiret haben. Vid. Stephanus Guazzo de civili conversatione, Diss. 4., pag. 308.

Ja, aus einer solchen guten Absicht übergeben noch heute zu Tage nicht allein die grösten Potenaten ihre Keyserliche, Königl. und Fürstl. Printzen und Princessinnen, und die Tugend-liebende von

Adel ihre jungen Herrn und Fräulein; sondern auch viel polite Privat-Personen ihre liebsten Kinder denen rechtschaffenen Maitres de Dance in die Information, damit sie gleichsam in der ersten Blüthe zu der Tugend gewöhnet werden, und, nach des vortrefflichen Philologi und Kinder-Lehrers Chrysippi, wie auch Aristotelis guthem Rath, flugs von der zarten Kindheit an, nebst denen Literis auch in Moribus proficiren mögen, Vid. Qvintil. lib. I. c. II It. Golius Polit. lib. 7, c. 15, pag. 386 und also mit der Zeit dieser des Virgilii wahrer Ausspruch an ihnen erfüllet werde: A teneris adsuescere multum; Jung gewohnt, alt gethan.

Alldieweil nun aber bey so gestalten Sachen die edle Tantz-Kunst eine so profitable Leibes-Übung ist, und unzehlige Nutzbarkeiten hat, gleich wie wir unten von dem 26. Capitel an biß zu dem 30. des ersten Buches zur Genüge vernehmen werden, so gar, daß sie, wie ihr Mercurius in der Vorrede seines neu-gebauten Schau-Platzes der Tantzenden nicht ohne Grund das Wort redet, unter allen Exercitien, so jungen Leuten wol anstehen, besondern Nutzen und Plaisir schaffen, die allervornehmste ist, und unter ihnen die Ober-Stelle vertritt (doch ohne Praejudiz der andern zulässigen Leibes-Exercitien, als deren ein jegliches seine besondere Usus hat); indem sie nicht allein das erste ist, durch welches man an einem Menschen die daraus erlernte bonne grace und Geschicklichkeit primo intuitu gewahr wird, sondern auch an allen Keyserlichen und Königl. Chur- und Fürstl. Höfen, wie auch auf allen wol-bestellten Academien und Ritter-mäßigen Schulen denen übrigen Exercitiis eqvestribus allen die Thür auf- und zu thut, und ihnen, wo nicht mehr, doch eben so viel, als die Philosophie den drey Facultaeten ist; gleich wie wir solches in dem 25sten Capitel des ersten Buches nachlesen können: Und gleichwol

1. Hie und da multi summe ineruditi hujus artis saltatoriae osores, das ist, solche Tantz-Verfolger gefunden werden, welche, ob sie wol in der wol-regulirten Tantz-Kunst weder theoretice noch practice, noch was die guten Usus betrifft, instruiret seyn, und also in dem Grund nichts davon verstehen, dennoch dieselbe, aus blosser

Lanté: Schaltanz

Caprice und Opiniatreté, wie auch ohne alle Distinction, für ein nicht natürliches, nicht vernünfftiges, nicht nützliches, nicht nöthiges, sondern für ein aus Menschlicher Thorheit und Phantasia des eitelen Welt-Geistes entsprossenes, das Gemüth vereitelndes, Land und Leute verderbendes, ja für ein Unchristliches, Epicurisches, Satyrisches, Bacchisches, Venerisches, Satanisches und Todtsündliches Wesen halten, und allenthalben sowohl mündlich als schriftlich ausschreyen, dieselbe allen Menschen, in specie aber allen hohen Häuptern Weißheit- und Tugend-liebenden Personen rotundé untersagen, allen derselben Executores, sowol Täntzer als Tantzmeister für lauter Bestien, Bruta, und Erbarmens-würdige Leute, welche man, wo nicht par raison, doch par force in der Christlichen Kirche und Policey dulden müsse, achten, und alle diejenigen Theologos und Doctores Lutheranos (ja den theuern Rüst-Zeug GOttes, D. Lutherum selber), welche das Tantzen unter die Moralia bona und Adiaphora gerechnet, und es dißfalls ihren Schriften für zuläßlich einverleibet und consquenter dabey nicht, wie sie, aus heiliger Einfalt und ohne alle Raison und Distinction, den Usum samt dem Abusu verworffen haben, auf eine satyrische Weise durchhecheln; und auch

2. Weil leider! zu dieser Zeit allenthalben, so wol bei der Information als Conversation, unter Lehrenden und Lernenden, Tantzmeistern und andern Täntzern, per malam applicationem greuliche Excesse und Mißbräuche vorgehen. Sintemal heute zu Tage der Scopus finalis und rechte Zweck, warum man eigentlich Tantzen lernen, und in der civilen Compagnie tantzen soll von den allerwenigsten geglaubet, geschweige denn in Acht genommen wird, sondern man informiret und tantzet bey allen Gelegenheiten dermassen excessiv in den Tag hinein, daß dadurch nicht allein die wahre Tantz-Kunst gar sehr verstümpelt, und der Nutzen, so daraus zu entstehen pfleget, gehemmet, sondern auch die Renommée derer sämtlichen Maitres und Liebhaber dieser Kunst, so wol bey Hohen als Niedrigen in die äusserste Decadence und Verachtung gesetzet wird, indem man vielmal, aus Ignoranz und Ermanglung der dazu gehörigen

Notiz, das malum morale und vitium adhaerens für die Kunst ansiehet, und hernachmals à particulari ad universale schliesset, alle Täntzer für Grund-böse Leute achtet, und die veritable Kunst wegen des daran klebenden Mißbrauchs, so von einigen Übelgesinneten verübet wird, radicaliter ausgerottet wissen will.

Als habe ich diesen rechtschaffenen Tantz-Meister lassen auf dem grossen Schau-Platze dieser Welt öffentlich auftreten, und einem ieglichen, er sey gleich männlichen oder weiblichen Geschlechts, Tantz-liebender oder Tantz-Hasser, Tantzmeister oder Scholair, Täntzer oder Zuschauer, eine unpartheyische und wolgegründete Lection, ja fast von einem ieglichen Punct, so nur von dem Tantzen mag gehandelt werden, rechtschaffen zu geben.

Denn, er wird in dem ersten Buche durch einen fundamentalen und vollständigen Discours aus der Antiquität, sowohl aus dem heiligen göttlichen Wort, und andern der vortrefflichsten Theologorum Schrifften, als auch vieler, sowohl alter als neuer Profan-Scribenten und Christlicher Politicorum deutlich demonstrieren: Wie das Tantzen und Hüpffen bey der Schöpffung von Gott durch den Affect der innerlichen Freude allen Menschen in die wol-regulirte Natur gepflantzet worden sey, und daher seinen Ursprung, wo nicht immediaté doch mediaté von dem großen Werck-Meister Himmels und der Erden, und keineswegs von dem leidigen Teuffel, oder der gefallenen Natur her habe, wie sich etwa hin und wieder einige sonderbare heilige Haus-Lehrer und Sonderlinge, welche praxin pietatis usque ad superstitionem auch in minimis profitiren, fälschlich einbilden und ohne Grund vorgeben.

Er wird erweisen, wie das ordentliche Tantzen nach der Music schon vor der Sünd-Fluth im Gebrauche gewesen sey, eigentlich von Jubal, dem Sohne Lamech, und nicht von den Heydnischen Göttern und Philosophis, als welche es nur besser ordiniret und reguliret haben, herstammet, immer von einer Zeit biß zu der andern beybehalten, von einem Volcke zu dem andern fortgepflantzet und sowol von denen Heyden und Jüden, als auch Christen bey geistlichen und weltlichen Handlungen exerciret worden sey. Auch wird er er-

weisen, wie die Alten nicht allein natürlich, sondern auch hauptsächlich künstlich und zierlich getantzet haben.

Ferner wird er den Unterscheid zwischen den alten und heutüblichen differenten Täntzen beschreiben und zeigen: Daß und wie nicht allein die alten Heyden das Tantzen so wol bey ihren Privat-Gelagen, als auch publiquen Schau-Spielen, bald auf eine löbliche, bald auf eine lasterhafftige Weise verrichtet haben; sondern auch, daß, und wie dasselbe unterweilen noch heute zu Tage von einigen unwiedergebohrnen Christen in den Bier- und Schenck-Häusern, bey den Masqueraden und Redouten, ja wol auf Banqueten und Hochzeiten, da doch alles honnet und adroit zugehen sollte, auf eine recht Heydnische und Viehische Art gebrauchet und gemißbrauchet wird.

Noch ferner wird er behaupten, daß das Tantzen eine indifferente Sache, und in der heiligen göttlichen Schrifft nirgends, weder im Alten Testament von den Propheten, noch in dem Neuen von dem HErrn Christo, seinen Aposteln und Evangelisten verboten, sondern vielmehr tanquam operatio laetitiae & exsultationis, als eine Würckung der von Gott in der vernünfftigen Seele erschaffenen Freude und tanquam testificatio & signum interni gaudii, als ein Kenn-Zeichen der in dem menschlichen Hertzen verborgenen Frölichkeit, durch dessen Instigation die Spiritus animales des sensualischen Lebens erwecket und beweget, und durch diese Seelen-Bewegung der äusserliche Leib zum Hüpffen und Springen genöthiget wird, wo nicht explicité, doch implicité befohlen und consequenter das Tantzen non per se, sed per improvisum accidens & per vitium adhaerens sündlich und tadelhafftig ist.

Hierbey wird er die Tantz-Widersacher samt ihren meisten dawieder aufgebrachten Schein-Gründen allegiren und dieselben sich, auf das von allen wahren Politico-Ethicis approbirte und in allen Schulen vor richtig erkandte Problema, daß nemlich keine Sache wegen des Mißbrauchs allein gäntzlich verworffen werden könne, und noch mehr auf diejenigen Conditiones und Bedingungen, welche die vornehmsten Theologi ihren Schrifften, ja Gott der Herr selber dem heiligen Bibel-Buche inseriret hat, festiglich gründend, wiederlegen.

Weiter wird er auch den vielfältig aus dem Tantzen entspringenden Nutzen, als welcher en particulier auf die Gesundheit und Geschicklichkeit des menschlichen Leibes, Erfrischung des Gemüths, glücklichen Succeß in eines ieglichen Affairen, Beförderung einer guten Mariage, und anderer zeitlichen Glücks- und Ehren-Güter mehr, abzielet, zu demonstriren nicht vergessen.

Ja er wird unwiedersprechlich behaupten, daß es gar zu denen Predigten, Orationobus, Parentationibus und allen öffentlichen Reden nützlich und höchst-nöthig sey, sc. propter actionem oratoriam.

Endlich wird er diesen Discours und zugleich das erste Buch mit einigen Capiteln über diese curieuse Frage: Ob das Tantzen, weil es unserm Leibe, Sinnen und Gemüthe viel zu Gute thut, vor andern zeitlichen Dingen eine wahre Lust sey oder nicht? beschliessen, und darneben die Trunckenheit derer Manns-Personen bey dem Tantzen, wie auch die Philautié, Unberedsamkeit, und unzeitige Erbarkeit des Frauenzimmers corrigiren.

In dem Andern Buche wird dieser rechtschaffene Tantzmeister anfänglich von dem Alterthum, Ursprunge, Fortgange, Verbesserung und Ausbreitung des künstlichen Frantzösischen Tantz-Exercitii discuriren und die Verleumbder und absurden Verfolger desselben überführen, daß es, weil es per se von keinen lasterhafftigen Gebehrden, Worten und Wercken weiß, sondern vielmehr durch und durch die äusserliche Sitten-Lehre nach gewissen Philosophischen Grund-Regeln tractiret, keineswegs mit dem alten üppigen, noch heutigen tumultuösen Täntzen zu vergleichen sey, noch um des leydigen Mißbrauchs willen, so sich per accidens bey dieser Profession und Übung ereignet, verworffen werden könne; weil sonst necessitate consequentiae alle Künste, und insonderheit die drey Haupt-Stände, als: Der Lehr- Wehr- und Nehr-Stand rejiciret werden müsten.

Ferner wird er denen grob bäuerischen Adversariis der wahren Tantz-Kunst non solis sermonibus, sed argumentorum ponderibus begegnen und ihren abgeschmackten Schein-Gründen unterschiedliche evidente Rationes so zur Existimation und Lobe der veritablen Tantz-Profession gehören, entgegen setzen.

Nach der Nutzbarkeit wird er von den differenten Benennungen Unterscheid und Abtheilung der Frantzösischen so wol niedrigen Kammer- als hohen theatralischen Täntze handeln.

Noch ferner wird er bey dem I. Haupt-Theile la belle Danse, oder das gantze Kammer-Tantzen genannt, die Lehre von dem General-Methodo, und zwar anfänglich bey dem Usu von der Prosa, den abseulichen Excess und Mißbrauch, welcher heut zu Tage so wol im Reden als in der äusserlichen Leibes-Stellung, Gange und Gebehrden wie auch bey der Kleider-Tracht in beyden Extremis passiret, mit recht natürlichen Farben entwerffen; und dagegen, um bey jeden das *μέσον*, oder die Mittelstrasse zu halten, eine nach den Philosophischen Grund-Regeln richtige Instruction zu der gefällig machenden Aufführung praescribiren, wie sich nemlich ein honet homme, er sey gleich männlichen oder weiblichen Geschlechts, allemal wolständig kleiden, allenthalben proportionirlich stellen, nette und commode gehen, bey allerhand Gelegenheit mit gehöriger Modestie und juster Bewegung der Glieder Reverences machen, und sich in wol choisirten Compagnien klüglich aufführen könne, und was sonst bey jedem Stück insonderheit so wol in Excessu, als in Defectu zu observiren nöthig ist.

Nach diesem wird er in Theoria eine deutliche, ordentliche und zulängliche Methode und Introduction zu der wol-gegründeten Frantzösischen Tantz-Kunst ertheilen, darinnen alle die prima principia und bewährtesten Fundamenta dieses nutzbaren Exercitii, und zwar so, wie sie Mons. Feüillet, Maitre de Dance zu Paris, in seiner edirten Chorégraphie dociret, enthalten seyn, als welche sich hauptsächlich auf das gute Naturell der Tantzenden, die nette Formirung der Gebehrden und Schritte, Connexion derer Schritte, Cadence, Figur und Air durch den gantzen Leib, wobey gleich alles, was contra Decorum morale, wieder die Kunst- und Vernunfft-Regeln läufft, aus dem Wege geräumet wird.

Hauptsächlich aber wird er in dem poetischen und metrischen Theile, so wol theoreticé als practicé die drey Welt-bekannten Fundamental-Täntze, als:

1. Die Courante simple und figurée, so wol an, als von der Hand
2. Die Menuet, mit allen ihren Parties de Quantité, und
3. Die Bourrée,

als aus welchen dreyen Fundamental- und Haupt-Pas die übrigen doucen Täntze alle componiret werden, von der allerkleinsten Lection und Motion an biß zu der allergrösten mit ihren vielfältig veränderten Pas, Figures, Cadences, Ports de Bras, Manieres usw. vollkömmlich erörtert vorstellen.

Noch weiter wird er allemal bey dem Beschluß eines ieden Tantzes denselben mit seinen nach der veritablen Frantzösischen Chorégraphie eingerichteten Characteren: wie auch alsobald darauf den Haupt-Schlüssel und die ausführliche Beschreibung zu dieser biß dato secreten Kunst und zwar so, wie sie zu Paris in einem vortrefflichen Wercke von Monsieur Feüillet publiciret worden, von Lection oder Character zu Character durch Kupffer erkläret, wie auch von Wort zu Wort aus dem Frantzösischen in das Teutsche übersetzet, sincerement offeriren. Damit als ein jeder Tantzliebender so die wahren Principia von dieser Kunst gefasset hat, nicht allein alle Pas, wie sie in Franckreich auf den vortrefflichen Tantz-Böden dociret werden, wie auch alle diejenigen Chorégraphischen Tabellen und Schemata von Täntzen, welche jährlich zu Paris auf der daselbst von dem letzt verstorbenen Könige Louis le Grand angelegten Academie de Dance von den besten Maitren der Welt componiret und in ihren ordentlichen Charactern, gleich wie die Melodien in Noten, sub privilegio regio publiciret werden, so wol denen Schritten und Figuren als auch der Mensur und Cadence nach, (das Castagneten-Schlagen zu geschweigen) vollkömmlich verstehen; sondern auch diejenigen, so er selber componiret, oder von andern erlernet zu Papier bringen und per consequens auf Lebenslang für der schnöden Vergessenheit bewahren kann.

Anbey wird er in einigen Capiteln die so wol niedrigen, als hohen Schritte, so wie sie in der wolgedachten Chorégraphie von Tabelle zu Tabelle auf einander folgen, ihren Nahmen und ihrem Wesen nach describiren und zu der Menuet, wenn sie hoch und mit mancher-

ley künstlichern Schritten, Figuren und Bewegungen getantzet werden soll, employren.

Hierauf wird er sich zu dem II. Haupt-Theile der frantzösischen Tantz-Kunst, als le Ballet serieux, und le Ballet comique, das ist zu denen so wol ernsthafftigen als lustigen theatralischen Täntzen wenden und dieselben gleichfalls nach ihrem Alterthum, Benennung, Unterscheid, Flor, Nutzbarkeit u. s. w. betrachten, wie auch eine Regel-richtige Einleitung zu der Composition derer Entrées und Ballets, oder derjenigen Parties de Quantité und wesentlichen Theile, son unter andern Requisiten hauptsächlich bey der natürlichen Repraesentation derer Entrées und Ballets zu beobachten seyn, communiciren.

In dem Dritten Buche wird er von der Kunst zu denen Tantzmeistern und Scholairen gehen, und die ersten mit allen ihren zu dieser Profession gehörigen Requisitis necessariis beschreiben, und zeigen, wie sie eigentlich inwendig und auswendig beschaffen seyn müssen.

Auch wird er das Portrait derer Gâtemétiers und elenden Tantz-Stümpler, vivis coloribus, in allen ihren Lineamenten, Zügen und Pfuscher-Streichen repraesentiren, und sie von denen rechtschaffenen Maitres durch Ignoranz und Laster distinguiren.

Denen Scholairen wird er gleichfalls nichts unter die Banck stecken, sondern einem ieglichen von denjenigen, so ihm de substrata materia zu wissen nöthig ist, seine gehörige Lection und bescheidenen Theil nachdrücklich geben.

Endlich wird er dieses gantze Werck mit einer gründlichen Erläuterung von denen Assemblées, Balls, Hochzeit- und andern Tantz-Compagnien beschliessen, und dabey hauptsächlich deren Ursprung, Benennung, wahren Gebrauch und Mißbrauch anzeigen.

Und dieses alles wird er in sechs und neunzig Capiteln, als drey und dreysig in dem ersten Buche, ein und funffzig in dem andern Buche, und zwölffe in dem dritten Buche, deren Inhalt und kurtze Summarien alsobald dieser Vorrede nachfolgen, abfassen, und alles durch und durch mit andern merckwürdigen Passagen, lustigen

Historien, vortreflichen Sententzien, Exempeln, Gleichnissen und so fort dergestalt abwürtzen, daß es hoffentlich so wol denenjenigen Maitres und andern politen Leuten, welche ihre Ruhm-würdigen Qualitäten schon auf die höchste Stuffe der Vollkommenheit gebracht haben, nicht gantz unangenehm zu lesen seyn wird, indem manche curieuse Pensée mit eingeflossen ist, welche vielleicht niemand darinnen suchte dürffte; als auch particulariter denen zu sonderbaren Nutz und Wolgefallen gereichen, deren Experience in dem edlen Tantz-Exercitio und Civilitate Morum noch nicht zu der völligen Perfection gelanget ist.

Denn dieses eben ist das Vornehmste an diesem Werck, daß alles was verfasset worden ist, principaliter auf die äusserliche Sitten-Lehre und honette Conduite abzielet und also der blühenden Jugend an Statt eines Sitten-Buchs, höchst nützlich und zuträglich seyn wird. Opus laudabit artificem. Das Werck wird den Meister loben.

Ich gebe es zwar für kein Satyricon, oder Satyrische Schreib-Art aus; sintemal mir wol bewußt ist, mit was für hohen Tugenden und Qualitäten ein solcher Schrifft-Steller ausgerüstet seyn muß, und dürffte mir aller dinges so wol an der zulänglichen Gelehrsamkeit, als subtilen Spitzfündigkeit des Democriti, Aesopi und Horatii gebrechen, die Schwachheiten und Laster derjenigen Personen, so sich vor der galanten Welt des Auslachens würdig gemacht haben, mit sinnreichen und in das Gemüth stichelnd eindringenden Worten, andern zur Warnung, vorzustellen; Immittelst aber wird es sich doch von selbst äussern, daß mein Zweck und Project dabey durch und durch auf die Verbesserung der Sitten und derjenigen Irrthümer gerichtet sey, durch welche sie offtermals so wol junge, als alte Leute in der civilen Conversation, theils bey dem Tantzen, theils auch in ihren andern Actionibus, prostituiren und zum Gelächter machen.

Wollte mir aber jemand hierbey einwenden, daß ich mannichmal ein wenig all zuweit ad specialia und personalia gegangen wäre; dem gebe ich aus des Herrn D. Pfeifferi Antimelancholico lib. 2, pag. 234, zu der Antwort: Daß es ein anders sey Designatio personae, einen mit Nahmen nennen, oder gantz erkänntlich beschreiben, und

Ramberg: Bolero

also die Person öffentlich zu Schanden machen, als welches einem freylich nicht alsbald zu thun zustehet, es sey denn, daß vorher alle gradus admonitionis gebrauchet worden wären; und ein anders specificatio actuum, wenn man die Person zwar nicht expresse nennet und saget: so und so hat es Bruno, Goldfischer, Tummkühn, Widewiz und so fort gemacht, aber doch speciem actus, die vorhergehende Schande circumstantialiter beschreibet, so und so machet man es. Und das ist billich. Denn durch solches Straffen kann so wol der Recht-Schuldige im Gewissen gerühret und von seinem Irrthum abgeschreckt, als auch andere von dergleichen Absurditäten abgehalten werden.

Wenn man den Leuten, schreibet der Autor von der neu-eröffneten Schatz-Kammer der erbaulichen Ergötzlichkeiten part. I., pag. 168 von denjenigen an sich habenden Thorheiten, dadurch so wol ihnen als andern Leuten ein Unglück zuwächset, abhelffen und zu grössern Vollkommenheiten verhelffen will, so ist darzu nichts dienlichers, als wenn man denenselben an vitiösen Personen eine solche Beschreibung vorstellet, dadurch sie belustiget und jene beschämet werden. Denn die Ergötzlichkeit, so sie hierüber, indem sie andre verlachen, empfinden, setzet sie in eine solche exemplarische Furcht, daß sie sich wol in Acht nehmen, damit sie andern Leuten nicht eben dieses Plaisir machen mögen. Und dieses ist ein Joch, welches sie um so viel mehr von dergleichen Inconvenientien abhalten kan, weil es ihnen von niemand ist auffgeleget worden.

Hoffe also dißfalls die Schrancken der Gesetze im gegenwärtigen Buche nicht überschritten zu haben; sintemal ich weder Personen genennet es wäre denn, daß man die allegirten Auctores ahnten wolte, allwo, weil ihre Expressiones an manchem Orte ziemlich massiv klingen, die Recussion freylich in etwas hart zurücke prallet, noch der unschuldig verunglückten Unfälle durchgezogen, sondern nur lächerliche Gebehrden, Worte und tumme Aufführungen, andern zum Exempel, vorgestellet habe.

Rathe dannenhero, daß derjenige, so da gewiß getroffen zu seyn vermeynet, seine Narrheiten ändere, und im übrigen alles sub si-

lentio Pythagorico verberge, als welche emblematische Redens-Art sich auf diesen und zwar auf einen der vornehmsten Haupt-Puncte von des Pythagorae Moral-Philosophie gründet: Si tacuisses, Philosophus mansisses;

Ach hättest du kein Wort gemacht,
Man hätte dich für klug geacht.
Das hastu aber nicht bedacht;
Drum wirstu billig ausgelacht.

Denn wer sich, entweder mündlich oder schrifftlich melden, und dadurch sein passionirtes Gemüthe zu erkennen geben wird, der muß nothwendig ein solcher seyn, gleich wie er hin und wieder in diesem Buch unerkandt ist abgemahlet worden.

Verlanget aber jemand zu wissen, wie ich doch eigentlich auf die Gedancken gerathen, von dieser curieusen und zugleich odieusen Materie zu schreiben, der wolle sich allhier bey einigen Zeilen aufhalten, um die wahrhafftige Ursache zu erfahren, wenn, wie, wo, und warum ich eigentlich diesen Rechtschaffenen Tantzmeister verfertiget habe, damit er alsdenn ein desto güthiger Urtheil von meiner Intention und Aufsatze fällen möge.

So wie mein Propos niemals gewesen ist, von der tugendlichen Tantz-Kunst hauptsächlich Profession zu machen, sondern vielmehr dadurch der guten Lehre und Vermahnung des vortrefflichen Theologi, Herrn D. Pfeifferi, zu folgen, welche er in seinem Antimelancholico lib. I. cap. I., pag. 13 einem jedweden Dienst-losen Literato giebet, wenn er spricht: Hastu keine Vocation, keine Station, keine Condition, kanstu nicht alsobald deinen finem primarium und Haupt-Zweck erlangen, so sey ad interim mit dem Secundario und Neben-Zweck zu frieden, und thue, oder werde indessen was du kanst, wenn es nur ohne Diebs-Griffe, Causen, Practicken, Finantzen, Lügen und Betriegen geschiehet. Erwarte der göttlichen Hülffs-Stunde, er wird schon auch einen Segen für dich aufgehoben haben; Grata superveniet, quae non sperabitur hora.

Und habe ich also hierinnen der väterlichen Providenz und Direction meines Gottes, als welcher mich von Kindes-Beinen an, biß

hierher wunderbarlich regieret und geführet, und unter andern Special-Vorsorgen nicht allein acht Jahr auf fremden Gymnasiis, als in Gera und Altenburg, und eilff Jahr auf der hiesig-florirenden Universität zu Leipzig, fast ohne Beihülffe meiner seeligen Eltern, sondern auch bißher zwölff Jahr in der Welt-berühmten See-Kauff-und Handels-Stadt Dantzig dermassen reichlich versorget hat, daß mir es niemals, auch nicht zur Zeit der grassirenden Pestilentz und gefährlichsten Kriegs-Troublen daselbst, an irgends einem Guten gefehlet hat, und ich also allemal mit Jacob sagen können: Domine minor sum cunctis miserationibus tuis. Herr, ich bin zu geringe aller deiner Barmhertzigkeit und Treue, die du an deinem Knecht erweisest! festiglich vertrauet.

Und so, wie ich auch biß dato noch nicht willens bin, ohngeachtet ich mein Stücklein Brot, Gott sey Danck, reichlich dabey gefunden habe, als ein Tantzmeister zu sterben, woferne mir anders mein gnädiger Gott, als in dessen Direction, Willen und Wolgefallen ich alles will resigniret haben, ipse faciet! wird andere ordentliche Mittel und Wege zeigen, dadurch ich mein genug vitae werde ändern, und mein nothdürftiges Auskommen honetter Weise erwerben können; also, sage ich, habe ich mir auch niemals mit Fleiß vorgenommen, von dieser kützlichen Materie zu schreiben, sondern bin, gleichfalls wunderbalich, und zwar auf nachfolgende Weise darzu veranlasset worden.

Als mich mein Gott vor einigen Jahren in Dantzig mit einem dermassen heftigen Flusse an der linken Hüffte heimsuchte, daß ich binnen einer Monats-Frist nicht aus dem Hause gehen kunte, und also nolens volens dieses adroite Exercitium eine Zeit lang an den Nagel hängen muste; bekam ich zu meinem Zeitvertreib, unter andern Büchern, auch ein Teutsches Tractätlein von der Tantz-Kunst, welches ohngefehr dritthalb Bogen starck war, unter die Hand. Und weil in der Vorrede des ietzt gedachten Wercklein gemeldet wurde, daß ausser diesem noch niemals etwas in Teutscher Sprache davon wäre geschrieben worden, und mir solches gleichwol dem Tantzbegierigen Leser ein Licht in der Kunst aufzustecken, und in allen

ihren Theilen Kunst-gegründete Satisfaction zu geben, nicht zulänglich genug zu seyn schiene; als versuchte ich zu meinem Plaisir, ob ich wol etwas fundamentales und reguläres von der wol-gegründeten Tantz-Kunst concipiren könte: massen doch ein jedweder gern von seiner Profession höret, redet und handelt nach diesem bekandten Disticho:

Navita de ventis, de tauris narrat arator
Enumerat miles vulnera, pastor oves.

Allein! die pure Wahrheit zu bekennen, ich war dazumal solche meine, so zu reden, noch gantz ungehobelte und übel polirte Arbeit unter die Presse, und dem allgemeinen Urtheil in die Hände zu lieffern, gar nicht willens, sondern liesse das Werck also aus dem Gröbsten gearbeitet stille liegen.

Als mich aber mein Gott in dem folgenden Jahre abermal mit einem langwierigen Tertian-Fieber heimsuchte, un ich öffters das Haus und Bette hüten muste, da suchte ich meinen Rechtschaffenen Tantzmeister zu abermahliger Recreir- und Belustigung meines durch Schmertz und Bekümmerniß abgemergelten Gemüths gleichsam wieder unter der Banck hervor, und sahe solch mein Manuscriptum nach demjenigen Vermögen, so mir meine, zu derselben Zeit durch achtzehenjährige Information erworbene Experienz in dieser Kunst darreichen wolte, de novo durch.

Und dennoch hätte ich ihn in der heutigen piquanten Welt und ihrer super-klugen Censur durch den öffentlichen Druck auszuhändigen, tausenderley Bedencken getragen, wenn mich nicht meine Herren Scholairen in Dantzig, wie auch einige vornehme Patroni daselbst, denen ich solch mein Manuscript zum Durchblättern communiciret, mit solchen Persuasionibus angelanget hätten, daß ich doch dasselbe um deswillen unter die Presse befördern möchte:

1. Weil man von allen Exercitien, welche in des Keysers Justiniani Rechten zugelassen waren, als: Fechten, Reuten, Fahren, Piqven-Musqveten-Ball-Bret- und Schacht-Spiel: wie auch von Trenchiren, Frisiren u. s. w. gedruckte Bücher und schriftliche Einleitungen hätte; Gegentheils aber von dem galanten Tantz-Exer-

citio, welches doch unter allen das beliebteste und gebräuchlichste wäre, ausser der Chorégraphie, welche aber in Teutschland kaum für viel Geld zu bekommen wäre, gantz und gar nichts fände.

2. Weil sie nicht versichert wären, daß ich künfftig in diesem ihrem werthen Preussen verbleiben würde; damit also ihnen und andern, so meiner Methode gewohnet wären, einige Exemplaria in usum repetitionis zu Theil werden möchten.

3. Daß diejenigen Scholairen, so von ihren Maitren gleichsam blindlings angeführet würden, indem sie diese Kunst, wie es meistentheils zu geschehen pflegete, freqventi usu et exercitio, durch die langwierige Übung ohne versichertes Fundament und Grund-Regeln, wie auch ohne die allergeringste Anweisung zur äusserlichen Sitten-Lehre, welches doch der Scopus primarius bey dem Informiren seyn solte, erlernen müsten, möchten erkennen lernen, wie weit sie von ihnen in ihrer Tantz-Schule, so zu reden, hinter das Licht geführet würden.

4. Damit denjenigen Tantz-Hassern, so diesem nutzbaren Exercitio, wie die Blinden von der Farbe, raisonniren, und dasselbige, wo nicht auff das ärgste lästern und verfolgen, doch dessen Essentialia, Authorität und Zulässigkeit in Zweiffel setzen, oder, wenn sie ja etwas gelimpflicher verfahren, es zu lernen, oder die Ihrigen lernen zu lassen, für vergeblich achten, möchten die Augen des Verstandes in der Sache geöffnet und zu erkennen gegeben werden, was für große Gewaltthätigkeit und Unrecht sie an diesem tugendhafften Exercitio, ja an sich und den Ihrigen selbst, auszuüben pflegten. Und endlich

5. Weil es nicht mehr als billich wäre, daß ich meinem Nechsten damit dienete; bevoraus da ich die Zeit, Mühe und Fleiß schon in so weit daran spendiret hätte u. s. w.

Diese und andere schmeichelhafte Motiven sind es, so mich nach meiner Retour und Wiederkunfft nach Leipzig stimuliret haben, meinen Tractat horis succivis, bey müssigen Neben-Stunden zum dritten mal durchzusehen und die Früchte meiner angewandten Arbeit jedermann bekandt zu machen.

Woferne ich nun aus der H. Göttlichen Schrifft, als nach welcher man alle andere Schrifften und Bücher beurtheilen muß, könte convinciret werden, daß das Tantzen an und für sich moraliter böse, und honorifice davon discuriren und schreiben sündlich wäre, so müste ich gestehen, daß ich höchst unrecht gethan hätte, dieses Buch aller Welt vor Augen darzulegen. Weil ich aber das Gegentheil sattsam versichert bin, wie ichs dann auch schon vor einigen Jahren zu Dantzig mit meinem Kurtzen Entwurff davon zur Genüge behauptet habe, und sich auch noch überdies dieses gantze Buch nicht auf meine, sondern auf die Meynung und Schrifften lauter vortreflicher und berühmter Männer, so wol geistreicher Theolorum, als Christlicher Politicorum gründet, welche alle müsten vorher refutiret werden, wie ichs denn auch zu dem Ende gantz willigst der vielgültigen Censur einer hochlöblichen philosophischen Fakultät allhier auf der Welt-berühmten Universität Leipzig unterworffen habe; so deucht mich, man solte diß mein Werck vielmehr lieben und recommandiren als hassen und blamiren.

Bevoraus, weil es uns gantz heilsam unterweiset, wie man sich bey dem Tantzen, als welches doch nicht eher, als am Jüngsten Tage wird ausgerottet werden, und wenn sich gleich auch alle Tantz-Hasser und Pietisten mit vereinigten Kräfften darwieder setzen solten, der Tugend befleißigen, und dargegen das Laster, als die Pestilentz selber, fliehen könne und müsse. Denn, gleich wie ich niemals einen lasterhafftigen Tantz gebilliget, noch in das Vitium adhaerens gewilliget, viel weniger Occasion und Anlaß darzu gegeben habe; also habe ich auch in diesem meinem Buche durch und durch dem Mißbrauch, wodurch die wahre Tantz-Kunst so wol activè als passivè verdunckelt wird, detestiret und gestraffet, und allein die Tugend, Höflichkeit, Geschicklichkeit und Nutzbarkeit dabey recommandiret und gelobet.

Auch habe ich, weil ich dieses Buch biß auf unterschiedene Capitel in Dantzig concipiret, bey der völligen Elaboration und Edirung alles so stehen lassen, wie es eigentlich daselbst passiret ist; als wornach sich der respectivè geehrte Leser wird zu richten haben.

Als ich aber diese meine Arbeit von der Tantz-Kunst mit dem Titul eines Rechtschaffenen Tantzmeisters beleget habe, ist nicht die Meynung, als ob er gantz vollkommen und ohne Mängel wäre; Nein! da gehöret recht sehr viel dazu: sondern, weil ich in demselben nichts verhalten, und alle Fundamenta und Grund-Regeln dieses noblen Exercitii rechtschaffen und dergestalt aufrichtig, gründlich, ordentlich und deutlich concipiret, weil ich sie vormals sieben Jahr auff öffentlichem Boden in der hiesigen hoch-ansehnlichen weit- und Welt-berühmten, so wol Academischen als auch vortreflichen Kauff- und Handels-Stadt Leipzig, und bißher zwölff Jahr in der gleichfalls Welt-berühmten See-Kauff- und Handels-Stadt Dantzig meinen respectivè geehrten Scholairen, ohne Ruhm zu melden, alle mal cum applausu, und zwar die meiste Zeit nach des Mons. Feüillet herausgegebenen Charactern dociret habe.

Wolte mir aber jemand für übel halten, daß ich alles so gar aufrichtig, genau und deutlich beschrieben hätte, vorgehende:

1. Es wäre nicht nothwendig, daß man allen Leuten alles so gar ausführlich auf die Nase brieffe.

2. Es hätte es vorher auch niemand gethan, und

3. Es würden dadurch der Pfuscher nur mehr gemacht.

Dem gebe ich zur Antwort: 1) Daß eben dieses, weil viel Maitres infidel informiren, wie schon oben ist erwehnet worden, eine von denjenigen Haupt-Motiven mit sey, so mich, dieses Werck zum Druck zu befördern, veranlasset haben. Immassen ich gar sehr offt wahrgenommen, daß viele, auch wohl unterweilen brave Maitres bey der Information mehr auf ihre eigene Interesser und Beqvemlichkeit, als auf die billichen Progressen und Geschicklichkeit ihrer Scholairen sehen, und also dieselben, wegen ihren anklebenden Affecten, nicht treufleißig informiren wollen. Es mangelt ihnen öffters weder an der Theoria noch an der Praxi: So haben sie auch das Donum didacticum, und die Gabe, zu lehren in gehörigem Maas; aber sie wollen sie nicht, wie sichs gebühret, gebrauchen. Es fehlet ihnen nicht an Capacität und Vermögen; sondern nur an Fidelität und Treue.

Denn es halten einige Maitres hinter dem Berge ex invidia, aus verteuffelten Neid und Mißgunst; weil sie andern das Fundament in der Kunst nicht gönnen, und gern die Praeferenz behalten wollen. Andere informiren ihre Scholairen ungetreulich ex avaritia; weil sie gern fein lange gute fette Melck-Kühe haben und viel Geld ziehen wollen. Bey manchem geschiehets ex ignavia, aus Faul- und Trägheit; weil sie, wenn es mit den Scholairen nicht stracks fort will, bald verdrossen werden, und sie, so zu reden, in ihrem eigenen Söldein lassen gar werden. Viele thuns ex negligentia, aus Nachlässigkeit; weil sie bey der Information gar zu commode und allewege gern ohne grosse Mühe seyn. Bey einigen geschiehets ex indiligentia, aus Unfleiß und Liederlichkeit; weil sie die Informations-Stunden gar zu offt versäumen, gemeiniglich eine halbe vor eine gantze informiren, oder sonst liederlicher Weise zu Ende bringen. Die Herren Pfuscher thun es ex ignorantia, aus Ungeschicklichkeit, weil es ihnen so wol an der soliden Doctrin und fundamentalen Wissenschaft, als auch an dem Methodo informandi und der gehörigen Lehr-Art fehlet, und daher ihre Scholairen nicht fructuosè informiren können, wenn sie es auch gleich gern wolten. Carent non voluntate, sed facultate. Welches alles schlimm genung ist, und nicht wenig Unheil in der wahren Tantz-Kunst anrichtet. Hätte ich nun, nach der Teutschen Redens-Art, wie ein Fechter, den besten Streich für mich zurücke behalten; so wäre mein Werck nicht rechtschaffen und ich eben so gut wie diese.

Daß sich aber, wie 2) oben eingewendet worden ist, biß hieher noch kein Maitre, weder in Frankreich (ausser Mons. Feüillet, welcher die Characteres publiciret, so ich in gegenwärtigem Werck ins Teutsche vertiret) noch in andern Europaeischen Ländern in diß Feld gewaget, und die Fundamenta und theorethischen Grund-Regeln, so wol von dem Prosaischen als Poetischen Theile der wahren Tantz-Kunst mit klaren Worten ediret hat, will ich nur so viel sagen: Daß, ohngeachtet diese Kunst, als welche theils wegen der äusseren Sitten-Lehre und gefällig-machenden Aufführung theils auch wegen der vielfältigen Schritte, Figuren, Cadantz, Manier

Kaiser: Kontertanz

u. s. w. viel tausend Veränderungen unterworffen ist, sich freylich für viel andern Künsten gar beschwerlich concipiren, und weit besser zugleich mit Worten und der Tat, als mit der Feder allein exprimiren lässet; ich dennoch aus natürlicher Inclination zur Treu und Fleißigkeit, wie auch aus Liebe zur Wahrheit, im geringsten nichts, auch die judicia sinistra und ungeschickten Urtheile der Wiederwärtigen selber nicht gescheuet habe, sondern habe sie, nach unterschiedener Maitres guten Anleitung mit der grösten Freudigkeit und Gedult in eine solche Formam und Disciplin gebracht, gleichwie ich sie in diesem Buche abgehandelt und comuniciret habe.

Was 3) die artis corruptores und Tantz-Pfuscher betrifft; so mangelt es ja ohnedem, bevoraus hiesiges Orts, an dergleichen Leuten gar nicht, wie auch nicht an denenjenigen, und zwar offtermals solchen Personen, von denen man es fast nicht meynen solte, welche ihnen ihre Kinder und Anverwandten in die Information, oder vielmehr, nach der Grund-Sprache, in die Deformation geben, wenn sie es nur wolfeil und um geringen Preiß haben können. Und wird also mein Buch unter andern auch hauptsächlich darzu dienen, daß jene unter der Hand werden erkennen lernen, wie weit sie noch von dem Meister-Recht entfernet seyn, und dißfalls hohe Ursache haben, sich, um das Geld nicht mit Sünden zu nehmen, erst selbst in der Theoria feste zu setzen: und diese, daß sie zeithero bey Stümplern, und zwar vili pretio, getantzet, aber doch keinen einigen tüchtigen Pas, geschweige denn eine manierliche Aufführung gelernet haben.

Kurtz: ich habe bey der Edirung dieses Buches, als welches ich, wie gesaget, anfänglich nur zu meinem eigenen Plaisir concipiret, nunmehr aber ex officio & postulatione vieler guten Freunde durch öffentlichen Danck publiciret habe, meinen einigen Zweck bloß dahin gerichtet, daß ich jederman, insonderheit meinen Scholairen, sincere und ohne alle Reserve, damit dienen wollen.

Solten sich nun denselben auch einige Gâtemétiers und Tantz-Stümpler zu Nutze machen, um meine wolgemeynte Instruction, so ich ex sincero affectu charitatis, aus wahrer Christlichen Liebe er-

theilet habe, theils in der Lehre von dem Methodo, theils auch in der Vermahnung zu exemplarischen Tugend-Wandel, bey sich gelten lassen, weil doch diese Kunst eine Paedagogia und Handleitung zu allerhand Tugenden, so leider! zu dieser Zeit gar verschwinden wollen, ist: so würde es mir gewißlich eine hertzliche Freude seyn, weil dadurch nicht allein viel Böses so wol bey dem Tantzen, als der Information verhütet, sondern auch die wahre Tantz-Kunst von vielen Coujonnerien beschützet, und die Renommée derer rechtschaffenen Maitres, als welche bey diesem confusen Zustande fast in den letzten Zügen lieget, in Salvo und behöriger Existimation verbleiben würde.

Schließlichen bitte ich mir, respectivé geehrter Leser! über diesen Rechtschaffenen Tantzmeister eine gütige Censur aus, weil ich doch aus diesem allgemeinen Sprichwort: Ne jovem quidem, sive serenum, sive pluvium omnibus placere posse; gewiß versichert bin, daß derselbe, theils wegen der odieusen Materie, theils auch sonst in seinen Sätzen und Einwürffen nicht allen gleich gut gefallen wird. Wenn irgendswo ein neuer Maitre de Dance ankömmt, und seine Lectiones auf öffentlichem Boden zu geben anhebet, da läufft alsbald ein jeder von den jungen Burschen hinzu; aber nicht just Lection von ihm zu nehmen, sondern nur par curiosité zu sehen, was passiret. Alsdenn gehen die Judicia, nach diesem bekandten Sprichwort: Laudatur ab his, culpatur ab illis, wunderbarlich durch einander. Einer lobet, was der andere verachtet; und der andere verachtet, was der erste lobet.

Bald heisset es von seiner Person: Er hat sehr schlechte Naturalia, sowol Externa, als Interna, ist nicht proportionirlich genug gewachsen, allzu plump vom Leibe, tölpisch von Füssen, schwach von Kräfften, und schlecht von Conduite u. s. w. Bald mangelts ihm an der Kunst, und zwar so wol an der Disciplina theroretica, als practica, er weiß keine Regelrichtige Reverence zu machen, er cupiret nicht rein, macht eine schlechte Figur, hat ein gezwungenes Porte les Bras, giebet sich nicht die gehörige Air durch den gantzen Leib, hat einen schlechten modum docendi u. s. w.

Ein anderer hingegen hebet mit seinem Lobe biß an den Himmel, was der erste usque ad orcum, biß in die unterste Hölle verstossen hat, und spricht: Ich muß gestehen, daß dieser ein gantzer Maitre und recht galant homme sey, er ist nicht allein von subtilen Verstande, inventieux und judicieux, ein perfecter Musicus, hat ein delicates Gehöre, extra-ordinair-schöne Taille, wol-proportionirte Gliedmassen; sonder er ist auch so wol in der Theoria, als Praxi selbst, wol ausstaffiret, er tantzet sehr duce und nach der allerneuesten Façon, hat ein nobles Porte les Bras, macht eine saubere Figur, ist ein vortreflicher Repraesentator, componiret eine admirable Entrée, und informiret auf eine gantz curieuse Weise, u. s. f.

Eben also, sage ich, wird es auch zweifels frey meinem Rechtschaffenen Tantzmeister ergehen, als welcher anitzo auf dem großen Theatro und Tantz-Platze des gantzen Teutschen Bodens öffentlich auftritt und jederman liberrimum additum, einen freyen Zutritt verstattet. Da wird sich freylich nebst dem wol gesinnten Leser auch der Welt-bekandte General-Klügling mit seinem Heer der spitzfündigen Zoili- und neidischen Momi-Brüder bey ihm einfinden, um zu sehen, wie sie diesem Rechtschaffenen Tantzmeister individuosè hie und da ein Bein unterschlagen und, wenn es möglich wäre, gar zu Fall bringen möchten.

Wie mancher Criticus und unberuffener Censor der zu den Druck beförderten Schrifften, bey welchen vielmal die Tadel-würdige Ruhmsucht den Zepter führet, und daher nichts, was nicht hauptgelehrt und künstlich eingerichtet ist, will passiren lassen, wird nicht diese meine mühsame und wolgemeynte Arbeit wegen der ungekünstelten Schreib-Art, Ordnung und Accuratezza verachten und durchhecheln: Ja, blos darum, weil sie von einem Tantzmeister verfertiget worden ist.

Wie manchen altfränckischen, melancholischen und scrupuleusen Sauer-Topffe werden nicht die Theologischen Einwürffe, wie auch lustigen Penséen, so hie und da mit eingeflossen, und bey den Catonischen Gemüthern gar selten ingress finden, totaliter zu wieder

seyn; welche doch viele unpartheyische und muntere Sangvinei mit gröstem Contentement, wie auch ohne Sünde, lesen werden.

Und wie mancher mißgünstige Professions-Verwander, welchem mein guter Estim und Credit, den ich bey meiner Arbeit durch die Gnade Gottes noch bey den Leuten habe, ein Dorn im Auge, und ein Stifft und Gifft im Hertzen ist, wird nicht diesen Rechtschaffenen Tantzmeister in der Kunst antasten und ihn mit seinen Spießgesellen allenthalben gewaltig heruntermachen. Ja, ich zweiffele nicht, es werden gar heimliche Bubenstücke über ihn beschlossen werden.

Allein, auch um deßwillen werde ich mich nicht grämen, mir viel weniger, wie der Spanische Don Diego Osorius, oder der Engelländische Sommerset, graue Haare wachsen lassen, sondern trete ihnen viel mehr allensamt mit freudigem Muth unter die Augen, und belache ihre Thorheit; weil ich gewiß weiß, daß es aus verteuffelten Neid geschieht, und diese Neid- und Leit-Hammel dadurch nicht mir, sondern sich selber den allergrösten sowol Leibes- als Gemüths-Schaden verursachen. Ut enim aerugo ferrum, sic invidia, qvem infecit corpus & animum consumit, schreibet der alte Kirchen-Lehrer Basilius. Gleichwie der Rost das Eisen frisset; also verzehret auch der Neid denjenigen Leib und das Gemüthe, in welchem er ist. Die Glückseligkeit des Beneideten frisset dem Neidischen das Hertze ab; da hingegen der nagende Wurm des Neiders dem Beneideten nicht ein Haar krümmen kan. Und trifft also auf Seiten des Herrn Malevoli Neidharts wol ein, was Horatius hiervon schreibet: Invidius alterius marcescit rebus opimis. Neid thut ihm selbst leid.

Will derowegen überhaupt so viel sagen: Ist jemand in dieser Kunst erfahrner als ich, den rede ich billich in schuldiger Ehrerbietung aus dem Terentio also an: Davus sum, non Oedipus, für dich, mon cher Maitre, ist dieser, wo nicht vollkommene, doch recht auffrichtige Tantzmeister auch nicht gemacht, er ist nicht denen Eruditissimis und veritablen Maitren, sondern nur denen Erudiendis und Scholairen an die Hand geschaffet; dir aber soll frey stehen, ihm vollends auff die Beine zu helffen, und ein solches Werck herauszu-

geben, welches meinem Rechtschaffenen Tantzmeister die Augen aussticht, als welches dir, weil du es besser verstehest, gar leichte zu thun seyn wird.

Denn gleich wie alle Bücher durch die Continuation und den Fleiß geschickter Leute von denen Mängeln befreyet, und vollkommener gemachet werden: also bekenne ich auch gantz gern, daß ich noch ein unvollkommenes, und gleichsam nur lockendes Werck herausgebe, deme andere, geschicktere Maitres, dem Publico zum besten, so lange hülfliche Hand reichen mögen, biß man endlich ein gantz vollkommenes Werck habhafftig werde; ohngeachtet es mir, als der ich in Dantzig alltäglich vom Morgen biß an den Abend mit so vielen Fatiguen und Exercitien überhäuffet gewesen bin, daß die Lucubrationes das beste bey dieser Arbeit thun müssen, mehr Mühe gekostet hat, als man sichs einbilden solte, oder vielleicht der Meister Klügling auf sich zu nehmen capable gewesen wäre. Und daher auch versichert bin, daß es mir mancher Tantz-Pfuscher, ja wol mancher braver, oder doch zum wenigsten solcher Maitre, der sich in der Kunst brav zu seyn düncken lässet, ob gleich, aus Neid und Mißgunst, nicht verbaliter und realiter, doch gewißlich cordialiter dancken wird.

Verstehts aber einer nicht besser, und censiret und splitterrichtet doch; den weiße ich billich an die unvergengliche Ehren-Seule, welche dort der vortrefliche Poet Marzialis lib. 2, cap. 31 dem Ertz-Neider, Signior Zoilo, und seinen lasterhafften Nachkömmlingen zum ewigen Denckmal auffgerichtet und daran diese Worte gleichsam mit unvergänglichen Buchstaben eingegraben hat:

Nasutus sis usqve licet sis deniqve nasus;

Du magst so naseweiß seyn, als du wilst, so bistu doch ein Narr und kanst mir nicht schaden. Conf. Plaut. Poenulo Act. 3. sc. 3. It. Cic. in 3. Tusc. qvaest. Nimm derhalben hin, mein anderer Argus und mißgünstiger Tadler! nimm hin, sage ich, diesen Rechtschaffenen Tantzmeister und richte ihn nach deiner Gewohnheit.

Wenn dort Tacitus der alten Teutschen Mores beschreibet; lässet er sich unter andern also vernehmen: Exercitium artem paraverat,

ars decorum, non in qvaestum aut mercedem, pretium erat voluptas spectantium. Also werde ich auch meinen Zweck glücklich erreichet haben, und überflüßig content seyn, wenn ich nur durch diese Meditation in meiner Profession und Tantz-Kunst, dem Nechsten zu Nutz, und dem Neider zum Trotz, zugenommen habe, und dem respectivè geehrten Leser ein und die andere Passage in diesen schlechten Delineationibus gefallen und zu statten kommen wird. Lebe demnach wol! Nach Standes Gebühr geehrter unpassionirter Leser, und würdige mich deiner Affection durch ein raisonnables Sentiment von diesem Werck, als welches mir die allerangenehmste Belohnung für meine Blut-sauere Mühe seyn soll. Ich werde dafür unermüdlich verharren

Dein gantz williger Diener

Gottfried Taubert,
Ronneburgens. Misnic.

Leipzig, den 26 Martii Anno 1717

Da veniam scriptis, qvorum non gloria nobis
Causa, sed utilitas officiumqve fuit.

Jean Georges Noverre

Reformator des Balletts 1727—1810

Briefe über die Tanzkunst. Aus dem Französischen
(von Gotth. Ephraim Lessing)
Hamburg 1769
Dritter, vierter, fünfter Brief

Dritter Brief

Kaum können heftige Leidenschaften der Tragödie nothwendiger seyn, als sie der Pantomime sind. Unsere Kunst ist gewissermaaßen der Perspektiv unterworfen; das Kleine verliert sich in der Entfernung. Die Gemählde des Tanzes erfordern Züge, die sich ausnehmen, große kühne Massen, kräftige Charaktere, und Gegenstellungen und Kontraste, die eben so künstlich ausgesparet, als in die Augen fallend seyn müssen.

Es ist sehr sonderbar, daß man es bis itzt gar nicht gewußt zu haben scheinet, daß die tragische Gattung gerade diejenige ist, welche sich zu dem Ausdrucke des Tanzes am meisten schickt; denn sie hat die größten Gemählde, die edelsten Situationen und die glücklichsten Theaterspiele. Da hiernächst die Leidenschaften bey Helden weit stärker und entschiedener sind als bey gewöhnlichen Menschen, so muß die Nachahmung derselben leichter und die Handlung der Pantomime feuriger, wahrer und verständlicher werden.

Ein geschickter Meister muß mit einem Blicke die allgemeine Wirkung seiner ganzen Maschine zu übersehen vermögen, und das Ganze niemals einem Theile aufopfern.

Er muß nicht immer nur die vornehmsten Personen seiner Vorstellung vor Augen haben, sondern von Zeit zu Zeit auch an die

größere Zahl denken. Denn richtet er seine Aufmerksamkeit einzig und allein auf die ersten Tänzer und Tänzerinnen, so wird der Strom der Handlung dadurch gehemmt, die Scenen stocken, und die Ausführung bleibt ohne Wirkung.

Die vornehmsten Personen in dem Trauerspiele Merope, sind Merope, Polyphont, Aegisth, Narbas; aber obschon die übrigen Personen weder so schöne noch so wichtige Rollen haben, so sind sie darum zur allgemeinen Handlung doch nicht weniger nothwendig, und der Gang des Stückes würde unterbrochen und zerrissen werden, wenn auch nur die allergeringste bey der Vorstellung derselben fehlte.

Freylich muß man auf dem Theater alles Ueberflüssige vermeiden, folglich alles, was die Handlung frostig machen kann, von der Scene verbannen, und nicht mehr und nicht weniger Personen einführen, als zur Vorstellung des Stücks unumgänglich nothwendig sind.

Auch darin kommt das Ballet mit dem Drama überein, daß es in Akte und Scenen eingetheilet seyn, und jede Scene insbesondere, so wie jeder Akt, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, das ist, ihre Einleitung, ihren Knoten und ihre Entwickelung haben muß.

Ich habe gesagt, daß man die vornehmsten Personen des Ballets manchmal auf einige Augenblicke vergessen müsse; und ich denke immer, daß es auch weit leichter ist, einen Herkules mit seiner Omphale, einer Ariadne mit ihrem Bacchus, einen Ajax und Ulysses u. s. w. ihre außerordentlichen Rollen spielen zu lassen, als vier und zwanzig Personen, die ihr Gefolge ausmachen, zu beschäftigen. Wenn diese Personen auf der Scene nichts zu sagen haben, so sind sie überflüssig und müssen wegbleiben; haben sie aber zu reden, so muß ihr Gespräch dem Gespräche der Hauptakteurs beständig gemäß seyn.

Die Schwierigkeit liegt also nicht darinn, daß man dem Ajax oder Ulysses einen unterscheidenden und vorragenden Charakter zu geben weiß, weil sie, als die Helden der Scene, diesen von selbst haben; sondern darinn, daß man die Figuranten auf eine anständige

Dévéria Fanny Elssler

Art dabey einzuführen, ihnen allen mehr oder weniger starke Rollen zu geben, sie an der Handlung der zwey Helden mehr oder weniger Antheil nehmen zu lassen, das Frauenzimmer in diesem Ballete schicklich anzubringen, einige davon für den Ajax, die mehresten aber für den Ulysses zu interessiren verstehet. Der Triumph des einen, und der Tod des andern, bieten dem Genie eine Menge Gemählde an, unter denen es nur die kräftigsten und malerischsten, deren Kontrast und Kolorit die lebhaftesten Empfindungen hervorbringen müssen, zu wählen braucht. Man begreift, nach meiner Idee, leicht, daß ein pantomimisches Ballet beständig in Handlung seyn muß, und daß die Figuranten, wenn sie an die Stelle des abgehenden Akteurs treten, die Scene nun auch ihres Theils füllen müssen, und zwar nicht blos durch symmetrische Figuren und abgemessene Schritte, sondern durch einen lebhaften und begeisterten Ausdruck, welcher die Zuschauer beständig auf den, von den vorhergehenden Akteurs angekündigten und eröfneten Inhalt aufmerksam erhalte. Doch träge Gewohnheit und Unwissenheit haben zur Zeit nur noch sehr wenig solche mit Ueberlegung abgefaßte Ballete zum Vorschein kommen lassen; man tanzt lediglich, um zu tanzen; man bildet sich ein, daß alles auf die Bewegung der Füße und auf hohe Sprünge ankomme, und daß man den Begriff, den sich Leute von Geschmack von einem Ballete machen, vollkommen erfüllt habe, wenn man es mit Ausführern überladet, die nichts ausführen, die brav unter einander laufen, sich brav drengen und stoßen, und nichts als kalte und verwirrte Gemählde hervorbringen, die ohne Geschmack gezeichnet, ohne Anmut gruppiret, und aller Harmonie, alles Ausdruckes beraubet sind, der allein die Kunst verschönert, indem es ihr Leben und Empfindung ertheilet.

Zwar findet man in dergleichen Kompositionen dann und wann schöne Theile, und Funken von Genie; aber sehr selten machen sie ein schönes Gantze, und es fehlt ihnen an der Uebereinstimmung; das Gemählde sündiget entweder wider die Anordnung, oder wider das Kolorit; und wenn es auch noch so richtig gezeichnet

ist, so kann es darum doch immer ohne Geschmack, ohne Reitz und ohne Erfindung seyn.

Man schliesse ja nicht aus dem, was ich oben von den Figuranten und Figurantinnen gesagt habe, daß sie eben so starke Rollen haben müßten als die Hauptakteurs; ich will nur, weil die Handlung eines Ballets lau wird, sobald sie nicht allgemein ist, daß sie Antheil daran nehmen sollen, den ihnen aber die Kunst allerdings so sorgfältig abmessen und zutheilen muß, daß diejenigen Personen, welche die Hauptrollen haben, immer noch ihre vorzügliche Stärke behalten, und über alles, was sie umringt, hervorragen. Die Kunst des Kompositeurs bestehet also darin, daß er seine Ideen sammeln und sie alle auf einen einzigen Punkt zu bringen weiß, damit alle Wirkungen seines Geistes zugleich dahin abzwecken könen. Hat er dieses Talent, so werden seine Charaktere in dem schönsten Lichte erscheinen, und durch die Gegenstände, welche blos da sind, um ihnen Kraft und Schatten zu ertheilen, sich weder verdrengt noch verdunkelt finden.

Ein Balletmeister muß sich bemühen, alle seinen tanzenden Personen an Handlung, Ausdruck und Charakter verschieden zu machen; sie müssen zwar alle an einem Ziele, aber auf entgegengesetzten Wegen, zusammen kommen, und sich einmüthig beeifern, durch die Verschiedenheit ihrer Gebehrden und Nachahmung das auszudrücken, was ihnen der Kompositeur vorzuschreiben für gut befunden. Wenn das Ballet zu einförmig ist, wenn man nicht die Verschiedenheit des Ausdrucks, der Form, der Stellung, des Charakters darinn bemerkt, die man in der Natur antrift, wenn die leichten und kaum merklichen Schattirungen, durch welche sich die Leidenschaften mit mehr oder weniger starken Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farben schildern, nicht mit Kunst ausgesparet, und mit Geschmack und Feinheit vertheilet sind: so ist das Gemählde kaum eine mittelmäßige Kopie eines vortrefflichen Originals, die ohne alle Wahrheit ist, und folglich auf unsere Rührung keinen Anspruch machen kann.

Was mich, vor einigen Jahren, in dem Ballete Diana und Endymion, welches ich zu Paris aufführen sah, am meisten beleidigte, war nicht sowohl die mechanische Ausübung, als die üble Vertheilung des Plans. Welch ein Einfall gerade den Augenblick zur Handlung zu wählen, wenn Diana beschäftiget ist, dem Endymion Beweise ihrer Zärtlichkeit zu geben! Ist der Kompositeur wohl zu entschuldigen, daß er seine Göttinn in Gesellschaft von Bauern bringt, und diese zu Zeugen ihrer Leidenschaft und Schwachheit macht? Kann man wohl gröblicher gegen die Wahrscheinlichkeit verstoßen? Diana, wie die Fabel meldet, sahe ihren Endymion nur zu Nachtzeit, wenn alles schlief; was kann also für ein Gefolge dabey Statt finden? Amor allein konnte von der Partie seyn; aber Bauern, Nymphen, und Diana auf der Jagd — welch ein Widersinn! Das heißt, sich zu viel Freyheit verstatten, oder vielmehr, gar zu unwissend seyn! man sieht deutlich, daß der Verfasser nur eine sehr verwirrte und unvollkommene Kenntnis der Mythologie hatte, und daß er die Fabel des Aktaions, wo sich Diana mit ihren Nymphen im Bade befindet, mit der Fabel des Endymions vermengt hat. Der Knoten dieses Ballets war ganz sonderbar; die Nymphen spielten die Rolle der Keuschheit; sie wollten den Hirten mitsammt dem Amor umbringen; aber Diana war so tugendhaft nicht; ihre Leidenschaft riß sie dahin, sie widersetzte sich den wüthenden Nymphen, die Amor, um sie wegen ihrer allzugroßen Tugend zu strafen, endlich ebenfalls empfindlich machte. Sie gingen von dem Haße plötzlich zur Zärtlichkeit über, und der Liebesgott verband sie mit den Bauern. Sie sehen, m. H., daß dieser Plan wider alle Regeln streitet, und die Ausführung eben so wenig sinnreich, als falsch ist. Ich merke wohl, der Kompositeur hat alles einer einzigen sonderbaren Wirkung aufgeopfert, und die Scenen mit den Pfeilen, alle gegen den Amor erhoben, und bereit, ihn zu durchbohren, hat ihn verführt; aber diese Scene stand am unrechten Orte. Uebrigens war auch nicht die geringste Aehnlichkeit in dem Gemählde; den Nymphen hatte man den Charakter und die Wut der Bacchantinen gegeben, wenn sie den Orpheus zerreißen; Diana

hatte mehr den Ausdruck einer Furie, als einer Liebhaberinn; Endymion war gegen das, was er zu seinem Besten geschehen sah, gar nicht erkenntlich, und schien mehr gleichgültig als zärtlich; Amor war nichts als ein schüchterner Knabe, der über den geringsten Lerm erschrickt und aus Furcht davon läuft: lauter verfehlte Charaktere, die das Gemählde schwächen, die es seiner Wirkung berauben, und einen sehr kleinen Begriff von dem Kompositeur erwecken.

Welcher Balletmeister sich eine richtige Idee von seiner Kunst machen will, der betrachte nur mit Aufmerksamkeit die Schlachten Alexanders, von Le Brun gemahlt, oder die Schlachten Ludewigs XIV. von Van der Meulen, und er wird finden, daß diese zwey Helden, ob sie schon die vornehmsten Gegenstände in jedem einzeln Gemählde sind, dennoch nicht einzig und allein das bewundernde Auge auf sich ziehen; jene außerordentliche Menge von Streitern, von Besiegten und Siegern, theilen auf eine angenehme Weise unsere Blicke und tragen zur Schönheit und Vollkommenheit dieser Meisterstücke, jeder das seinige, bei; jeder Kopf hat seinen besonderen Ausdruck und eigenthümlichen Charakter; jede Stellung ist bedeutend und kräftig; die Gruppen, die Niederwerfungen und Stürzungen sind ebenso mahlerisch als sinnreich; alles spricht, alles interessiret, weil alles wahr ist, weil die Nachahmung der Natur überall getreu geblieben, weil, mit einem Worte, die Leinewand zu leben scheinet. Man versuche es und ziehe hernach einen Vorhang über dieses Gemählde, um die Belagerungen, die Schlachten, die Trophäen, die Triumphe zu bedecken, und weiter nichts als die zwey Helden sehen zu lassen; sogleich ist das Interesse geschwächt, und es bleibet nichts als die Portraite zweyer großen Regenten übrig.

Gemählde verlangen eine Handlung, eine gewisse Ausführlichkeit dieser Handlung, eine gewisse Anzahl Personen, deren Charaktere, Stellungen und Gebehrden ebenso wahr und natürlich, als bedeutend und ausdrückend seyn müssen. Wenn ein nicht ganz unwissender Betrachter nicht, mit dem ersten Blicke, die

Gedanken des Malers begreift; wenn der Zug aus der Geschichte, den er gewählt hat, dem Kenner nicht sogleich beyfällt: so ist die Anordnung fehlerhaft, der Augenblick ist falsch gewählt, und die ganze Komposition ist kalt und von schlechtem Geschmacke.

Der Unterschied zwischen Portrait und Gemählde sollte auch bey dem Tanzen angenommen werden; ein Ballet, so wie ich es mir einbilde, so wie es seyn muß, heißt allein mit Recht ein Ballet; jene einförmige, ausdruckleere Ballete hingegen, die uns nichts als laue und unvollkommene Kopieen der Natur zeigen, sind nichts als eckelhafte, kalte und unbelebte Gauckeleyen.

Das Ballet ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemähldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild desselben zu nennen. Man wird zwar sagen, daß der Mahler nur einen einzigen Zug braucht, nur einen einzigen Augenblick, um den Inhalt seines Gemähldes verständlich zu machen; daß hingegen das Ballet eine Folge von Handlungen, eine Kette von Umständen ist, die eine Menge solcher mahlerischen Augenblicke darbietet. Ich gebe das zu; um damit meine Vergleichung desto richtiger sey, so will ich das handelnde Ballet mit der Gallerie in Luxenbourg, die Rubens gemahlt hat, in Parallele setzen; jedes Gemählde ist eine besondere Scene, diese Scene führet natürlicher Weise zu einer andern, bis man von Scene zu Scene endlich zur Entwickelung gelanget, und das Auge ohne Mühe, ohne Verwirrung die Geschichte eines Prinzen gelesen hat, dessen Andenken Liebe und Erkenntlichkeit in den Herzen aller Franzosen verewigen.

Ich glaube fest, m. H., daß es einem großen Mahler und einem Balletmeister, der diesen Namen verdienet, eben so leicht ist, ein Gedicht oder Drama in Gemählden und in Tänzen zu machen, als dessen Abfassung nur immer einem vortrefflichen Dichter seyn kann. Aber ohne Genie gelangt man zu nichts; mit den Füßen kann man freylich nicht mahlen, und so lange der Kopf der Tänzer nicht ihre Füße lenken wird, werden sie sich allezeit verirren, ihre Ausführung wird maschinenmäßig seyn, und sie werden nichts mahlen, als ihre eigne linke und frostige Figur. Ich bin etc.

Vierter Brief

Tanz und Ballete, m. H., sind heut zu Tage eine Modeseuche: man läuft mit einer Art von Raserey darnach, und nie ist eine Kunst durch den Beyfall mehr aufgemuntert worden, als unsere. Die französische Bühne, die unstreitig an Stücken von allerley Gattung die reichste in Europa, und die fruchtbarste an großen Talenten ist, hat sich, um den Geschmack des Publikums zu befriedigen, gewissermaßen gezwungen gesehen, die Mode mit zu machen, ihren Vorstellungen Tänze beyzufügen, und, so zu reden, die Meisterstücke der berühmtesten Dichter durch Lustbarkeiten und Bambodschiaden aufzustutzen, die sich so wenig zu dem Adel und der Majestät des Theaters schicken. Diese Mißhelligkeit, dieser beleidigende Kontrast zwischen zwey so verschiedenen Arten von Schauspiel, brachte denn auch die französischen Komödianten zu dem Entschlusse, den Herrn Huß anzunehmen. Man schreibt mir, daß er seinen Anfang mit einem Ballete, der Tod des Orpheus, gemacht habe, welches ausnehmend wohl aufgenommen worden. Der ernsthafte und heroische Tanz ist unstreitig der einzige, der einem Theater geziemet, auf dem sich alles mit Anstand und Größe äußert. Möchte ihn doch sein Genie jederzeit auf dergleichen edle und erhabene Vorwürfe führen! Möchte er doch verschiedne aus den Tragödien wählen, die er täglich vorstellen sieht, und alles andere, was unter dem Galanten und Reitzenden ist, dem gemeinen Haufen von Balletmeistern überlassen, die nichts selbst erfinden können, sondern sich beständig mit Diebstählen behelfen müssen.

Der Geschmack an Balleten ist allgemein und geht sehr weit; alle Regenten zieren ihre Schauspiele damit aus, nicht sowohl, um sich nach unseren Gebräuchen zu richten, als vielmehr, um sich das Vergnügen zu verschaffen, welches diese Kunst gewähret. Der kleinste herumziehende Trupp schleppt einen Schwarm Tänzer und Tänzerinnen mit sich; ja die Possenreißer und Marktschreyer rechnen mehr auf die Tugend ihrer Ballete, als ihrer Tropfen und Pulver; sie blenden die Augen des Pöbels mit Entrechats, und der

Absatz ihrer Arzeneyen ist stärker oder geringer, so wie ihre Lustbarkeiten mehr oder weniger zahlreich sind.

Die Nachsicht, mit welcher das Publikum blose Versuche aufmuntert, müßte, dünkt mich, den Artisten anfeuern, nach der Vollkommenheit zu streben. Lob und Beyfall sollen ermuntern, nicht aber so verblenden, daß man sich überredet, man habe schon alles geleistet, und das äußerste Ziel, zu welchem man nur gelangen könne, bereits erreichet. Gleichwohl scheinet die ruhige Zufriedenheit, die so manche Künstler mit sich selbst hägen, und die wenige Sorgfalt, die sie anwenden weiter zu kommen, den Verdacht zu bestätigen, daß sie sich einbilden, mehr, als sie wissen, könne man gar nicht wissen, und die ganze Sphäre der Kunst sey von ihnen erfüllet.

Hierzu kömmt, daß sich das Publikum selbst gern täuschet, sich gern die Schmeicheley macht, seyn Jahrhundert übertreffe die vorhergehenden Jahrhunderte an Geschmack und Talenten weit; es beklatscht also wie toll die Kabriolen seiner Tänzer und die Liebäugeleyen seiner Tänzerinnen. Ich meine damit nicht denjenigen Theil des Publikums, der eigentlich die Seele und die Triebfeder desselben seyn sollte; nicht die gesetzten vernünftigen Leute, die von allen Vorurtheilen der Gewohnheit frey, über die Verderbniß des Geschmaks seufzen, die ruhig anhören und aufmerksam zusehen, die alles wohl überlegen, ehe sie urtheilen, die nur da ihren Beyfall geben, wo sie sich bewegt, gerührt, entzückt fühlen. Alles, auf gut Glück, ohne den geringsten Unterschied, beklatschen, verdirbt die jungen Leute, die sich dem Theater widmen. Der Beyfall, ich weiß es wohl, ist die Nahrung der Künste, aber er höret auf, heilsam zu seyn, wenn er nicht mit Einsicht ausgetheilet wird; eine allzu starke Speise, anstatt das Temperament zu stärken, schwächt es und bringt es in Unordnung: die Anfänger auf dem Theater sind wie Kinder, die eine allzu blinde und zärtliche Liebe unvermeidlich verdirbt. Die Fehler und Unvollkommenheiten werden immer merklicher, so wie die erste Täuschung aufhöret und die Bezauberung der Neuheit sich nach und nach verringert.

Die Mahlerey und der Tanz haben vor andern Künsten den Vortheil, daß sie in allen Ländern, unter allen Völkern zu Hause sind; ihre Sprache ist allgemein verständlich, und sie machen überall gleichen Eindruck.

Wenn unsere Kunst, so unvollkommen sie noch ist, gleichwohl die Zuschauer täuscht und fesselt, wenn der Tanz, auch ohne die Zauberey des Ausdrucks uns manchmal rühret und in unserer Seele einen angenehmen Tumult erreget, welche Gewalt, welche Herrschaft müßte er nicht über unsere Sinnen haben, wenn alle seine Bewegungen durch den Verstand gelenket, alle seinen itzt kaum entworfnen Gemählde durch die Empfindung ausgeführet würden! Ohnstreitig werden die Ballete den Vorzug über die Mahlerey erhalten, sobald die, welche sie ausführen, mehr als Maschinen, und die, welche sie machen, Männer von Genie und Gefühl sind.

Ein schönes Gemählde ist nur eine Kopie der Natur; ein schönes Ballet ist die Natur selbst, durch alle Reitze der Kunst verschönert. Wenn nicht blosse Bilder zur Illusion hinreissen, wenn mich die Zauberkunst der Mahlerey entzückt; wenn der Anblick eines Gemähldes mitleidige Empfindungen in mir erregen kann; wenn Farben und Pinsel, in den Händen eines geschickten Mahlers meine Sinne so zu täuschen wissen, daß ich die Natur selbst zu sehen glaube, sie reden höre, sie verstehe und ihr antworte: wie sehr wird meine Empfindlichkeit zunehmen; wie ungleich stärker werde ich durch den Anblick einer Vorstellung gerühret werden, die sich der Wahrheit noch mehr nähert, durch eine Handlung, die durch meines Gleichen nachgeahmet wird! Welche Herrschaft werden diese lebendige immer abwechselnde Gemählde über meine Einbildungskraft nicht haben! Nichts interessiret die Menschheit mehr, als die Menschheit selbst. Kurz, m. H., es ist schimpflich, daß der Tanz der Gewalt, welche er über unsere Seele haben kann, entsagt, und sich nur den Augen zu gefallen begnüget. Ein schönes Ballet ist zur Zeit nur ein Wesen der Einbildung; ein Phönix, den man überall vergebens sucht.

Maria Taglioni

Umsonst hoft man ihm eine neue Gestalt zu geben, so lange man sich noch an die alten Methoden, an den abgedroschenen Schlendrian der alten Opern bindet. Wir sehen auf unsern Theatern nichts als höchst unvollkommene Kopieen, die unsere Väter und Großväter schon gesehen haben; weil man sich nur in Schritten übet und die Leidenschaft zu studieren unterläßt. Gleichwohl ist dieses die Hauptsache: wir müssen unsere Seele die Leidenschaften zu empfinden gewöhnen, und die Schwierigkeit, sie auszudrücken, wird verschwinden; das Gesicht wird von selbst seine Minen nach dem, was in dem Herzen vorgeht, bequem, und seinen Ausdruck auf tausend verschiedene Art abändern; es wird den äußern Bewegungen Kraft ertheilen, und mit feurigen Zügen die Verwirrung der Sinne und den innern Tumult unserer Seelenkräfte schildern.

Dem Tanze fehlt es nur noch an einem schönen Vorbilde, an einem Manne von Genie, und die Ballete werden auf einmal etwas ganz anderes seyn, als sie itzt sind. Er erscheine nur, dieser Wiederhersteller des wahren Tanzes, dieser Verbesserer des falschen Geschmacks und der fehlerhaften Gewohnheiten welche die Kunst so arm gemacht haben: aber er erscheine in der Hauptstadt! Er suche den jungen Tänzern die Augen zu eröfnen, und wage es ihnen mit Ueberzeugung zu sagen: „Weg mit den Kabriolen, den Entrechats und den allzu verwickelten Schritten! Weg mit diesen liebäugelnden Grimassen, um euch ganz den Empfindungen, den ungekünstleten Reitzen und dem Ausdrucke zu überlassen! Befleißet euch einer edlen Pantomime, vergesset nie, daß sie die Seele eurer Kunst ist; bringt Geist und Verstand in euer Pasdedeux; Anmuth und Wollust bezeichne den Gang desselben, und das Genie ordne jede seiner Stellungen; leget die frostigen Larven ab, diese unvollkommene Kopieen der Natur; sie verbergen eure Gesichtszüge, sie verfinstern, so zu reden, eure Seele, und berauben euch desjenigen, was zu dem Ausdrucke das unentbehrlichste ist; werffet die großen gräßlichen Parruquen, die ungeheuren Aufsätze weg, die den Kopf um das gehörige Verhältnis bringen, wel-

ches er mit dem Körper haben muß; schaffet den Gebrauch der runden, steifen Fischbeinröcke ab, welche die Ausführung alles Reitzes berauben, den Stellungen ihre Zärtlichkeit benehmen, und die sanftesten Außenlinien verderben, welche die Form in allen verschiedenen Lagen haben muß.

Enthaltet euch der knechtischen Nachahmungen, welche die Kunst unmerklich wiederum zu ihrer Kindheit zurück bringt; bekümmert euch um alles, was mit eurem Talente in einiger Verbindung stehet; seyd original; sucht euch nach euern eignen besten Einsichten eine neue Gattung zu machen; kopieret; aber kopieret nichts als die Natur; die Natur ist das beste Muster, das keinen, der ihm genau folgt, irre leitet.

Und ihr besonders, ihr jungen Leute, die ihr euch mit Verfertigung der Ballette selbst abgeben wollt, und in der Meinung stehet, um darinn glücklich zu seyn, brauche es weiter nichts, als ein Paar Jahre unter einem Manne von Genie figurirt zu haben: vor allen Dingen müßt ihr selbst Genie besitzen! Wie könnt ihr ohne Feuer, ohne Geist, ohne Einbildungskraft, ohne Geschmack und ohne Kenntnisse, Mahler zu werden hoffen? Ihr wollt nach der Historie komponiren, und ihr wißt nichts von der Historie; nach den Dichtern, und ihr kennt die Dichter nicht. Lernt sie kennen; denn eure Ballette müssen Gedichte seyn; aber Gedichte, deren Inhalt gut gewählt ist. Unterfangt euch nie, große Vorwürfe zu behandeln, ohne vorher einen vernünftigen Plan gemacht zu haben; bringt eure Gedanken zu Papiere, und überleset sie hundertmal; theilt euer Drama in Scenen, deren jede interessant sey und uns ohne Verwirrung, ohne Umschweiffe einem glücklichen Ausgange immer näher und näher bringe; vermeidet sorgfältig alles Gedehnte, welches die Handlung kalt und den Verlauf schläfrig macht! Bedenkt, daß Gemählde und Stellungen die schönsten Augenblicke einer Komposition sind; laßt also eure Figuranten und Figurantinnen nicht blos tanzen, sondern durch Tanzen reden und mahlen; sie müssen allesammt Pantomimen seyn, sie müssen sich alle in alle Gestalten zu verwandeln wissen. Wenn ihre Ge-

behrden und Physiognomie beständig mit ihrer Seele übereinstimmen, so wird der daraus entspringende Ausdruck der wahre Ausdruck der Empfindung seyn, und euer Werk beleben. Wenn ihr zu den Proben geht, so habt nicht den Kopf blos von euren Figuren voll, nehmt auch euern Verstand mit, und seyd von eurem Vorwurfe ganz durchdrungen. Wenn eure Einbildungskraft von dem Gegenstande, den ihr mahlen wollt, lebhaft gerührt ist, so wird sie euch Züge und Farben und Pinsel geben. Eure Gemählde werden Feuer und Energie haben, sie werden ganz Wahrheit seyn, wenn euer Vorbild nur die rechte Wirkung auf euch gehabt hat. Treibet die Liebe zu eurer Kunst bis zum Enthusiasmus. Denn in theatralischen Kompositionen nicht zu verunglücken, muß das Herz gerührt und die ganze Seele in Bewegung seyn; die Leidenschaften müssen donnern und das Genie muß leuchten.

Seyd ihr hingegen lau; schleicht euer Blut ruhig in euern Adern umher; ist euer Herz von Eis; ist eure Seele ohne Gefühl: o, so gebt das Theater ja auf, und verlaßt eine Kunst, die nicht für euch gemacht ist. Greifet dafür zu einem Gewerbe, zu welchem die Bewegungen der Seele weniger nöthig sind, als die Bewegungen der Arme, bey dem es mehr auf die Wirksamkeit der Hände, als des Genies ankömmt."

Wenn dieser Rath, m. H., fleißig gegeben und befolgt würde, so sollten sich die Bühnen bald von einer unzählbaren Menge schlechter Tänzer und elender Balletmeister befreyet, die Werkstellen und Bauplätze hingegen von eben so viel Arbeiter dafür erfüllt sehen, die den nothwendigen Bedürfnissen des Staats weit ersprießlicher wären, als sie den Ergötzungen desselben seyn können.

Fünfter Brief

Um Sie zu überzeugen, m. H., wie schwer es ist, in unserer Kunst vortrefflich zu werden, darf ich nur alle die Kenntnisse nennen, welche wir haben sollten, und die, so unentbehrlich sie auch sind,

darum doch einen Balletmeister nicht eigentlich charakterisiren, weil man sie alle besitzen und gleichwohl nicht im Stande seyn kann, das geringste Gemählde anzuordnen, die geringste Gruppe zu schaffen, die geringste Situation zu erfinden.

Nach der ungeheuren Menge der Künstler dieser Art, die in Europa verstreuet sind, zu urtheilen, sollte man fast glauben, daß die Kunst ebenso leicht, als angenehm seyn müßte; nichts aber zeiget unwidersprechlicher, wie hart es hält, zur Vollkommenheit zu gelangen, als dieser Titel eines Balletmeisters selbst, den sich so viele anmassen, und den doch so wenige verdienen. Keiner von ihnen kann es zu etwas bringen, wenn ihn die Natur nicht ganz besonders begabt hat. Wozu kann man ohne Genie, ohne Einbildungskraft, ohne Geschmack fähig seyn? Wie will man die Schwierigkeiten überwinden, die Hindernisse übersteigen, und sich über die Grenzen der Mittelmäßigkeit hinaussetzen, wenn man nicht den Keim seiner Kunst mit auf die Welt gebracht? Wenn man nicht mit allen den Eigenschaften und Gaben ausgerüstet ist, die durch kein Studieren, keine Uebungen zu erlangen sind, sondern die dem Künstler angebohren seyn müssen, und durch die allein, wie auf Flügeln, er sich zur äussersten Staffel der Vollkommenheit und zum höchsten Gipfel der Ehre zu erheben vermögend ist?

Wenn Sie den Lucian, m. H., zu Rathe ziehen wollen, so können Sie von ihm lernen, was alles für Eigenschaften einen großen Balletmeister bilden müssen, und sie werden sehn, wie sehr er sich auf die Geschichte, auf die Mythologie, auf das Studium der alten Dichter zu legen habe. Ohne die genaueste Kenntniß aller dieser Theile hoffen wir vergebens, in unseren Kompositionen glücklich zu seyn. Wir müssen das Genie des Poeten mit dem Genie des Mahlers verbinden, weil unsere Kunst alle ihre Reitze nur von der vollkommenen Nachahmung der Gegenstände entlehnet.

Einige Erfahrenheit in der Geometrie kann ebenfalls von großem Nutzen seyn, um den Figuren Deutlichkeit, den Verbindungen Richtigkeit und den Formen Genauigkeit zu ertheilen. Sie wird

uns alles Ueberflüssige vermeiden lehren, und die Ausführung wird dadurch desto feuriger werden, indem sich der Geschmack mit dem Zierlichen beschäftiget, das Genie das Mannigfaltige hervorbringet, und der Verstand die Anordnung übernimmt.

Das Ballet ist eine mehr oder weniger verwickelte Maschine, deren Wirkungen uns nur durch ihre Verschiedenheit und Schnelligkeit aufmerksam machen, und in Verwunderung setzen. Jene Verbindungen und Folgen von Figuren; jene Bewegungen, die so plötzlich eine auf die andere folgen; jene Formen, die auf einmal ganz widrige Richtungen annehmen; jene durch einander laufende Ketten; jene Uebereinstimmung und Harmonie, die in dem Zeitmaaße und den Entwicklungen herrschet: was sind die anders, als das Bild einer sinnreich gebaueten Maschine?

Die Ballete hingegen, welche Unordnung und Verwirrung mit sich schleppen, deren Verlauf ungleich und unterbrochen ist, deren Figuren ohne Licht und Ordnung durch einander kreutzen, gleichen sie nicht vollkommen jenen mechanischen Werken, die Räder über Räder haben, und mit Feder und mit Gewichten überladen, so übel zusammengepfuscht sind, daß sie die Erwartung des Künstlers und die Hoffnung des Publikums betriegen, weil es ihnen sowohl an innerer Richtigkeit, als an dem gehörigen Verhältniss zu der Wirkung fehlet, die man durch sie hervorbringen wollen? sic!

Wir bedienen uns in unsern Vorstellungen noch oft des Wunderbaren. Verschiedne derselben verlangen nothwendig Maschinen; so werden sich, zum Exempel, nur wenig Fablen aus dem Ovid ohne Verwandlung und Flugwerk aufführen lassen. Auf dergleichen Vorwürfe muß ein Balletmeister daher Verzicht thun, wenn er das Maschinenwesen nicht selbst verstehet. Denn in den Provinzen ist dieses unglücklicher Weise immer unter der Verwaltung von Handlangern, oder irgend eines theatralischen Beyläuffers, den die komische Gunst zu diesem Geschäfte erhoben, und der höchstens die Kronenleuchter, die er ehedem geputzt hat, aufzuziehen, oder eine armselige Gloria schlecht genug herabzulaßen verstehet. Die Bühnen in Italien nehmen sich mit ihren Maschinen nicht sehr

aus; die Bühnen in Deutschland sind nach dem nehmlichen Plane gebaut, und also von dieser Seite gleichfalls sehr mangelhaft, so daß sich ein Balletmeister auf beiden oft sehr verlegen befinden muß, wenn er nicht selbst einige Kenntniß von den Maschinenwesen hat, wenn er seine Ideen desfalls nicht deutlich entwickeln, wenn er im Fall der Noth nicht selbst ein kleines Modell machen kann, aus welchem sich die Arbeitsleute immer leichter vernehmen, als aus mündlichen Vorschriften, wenn sie auch noch so umständlich und genau sind.

Die meisten Hülfe gewähren, in diesem Stücke, noch die Pariser und Londoner Bühnen. Die Engländer sind sinnreich; ihre theatralische Maschinen sind einfacher als unsere; die Wirkung derselben ist daher auch geschwinder und feiner. Alles was zur Auszierung und Veränderung des Theaters erforderlich ist, ist bey ihnen von einer bewundernswürdigen Sauberkeit und Geschmeidigkeit; diese Pracht, diese Sorgfalt, diese Genauigkeit, die sie in den kleinsten Stücken beobachten, müssen nothwendig vieles zu der Geschwindigkeit und Richtigkeit des Gantzen beytragen. Besonders bringen sie in ihren Pantomimen wahre Meisterstücke des Mechanismus zum Vorscheine; in dieser sonst so gemeinen Gattung, die immer auf der allergemeinsten Intrigue beruhet und ohne allen Geschmack, ohne alles Interesse ist. Man kann sagen, daß dieses Schauspiel, welches unendliche Kosten erfordert, nur für Augen gemacht ist, die ganz und gar nichts zu beleidigen fähig ist; und daß es auf unsern Theatern nur sehr mäßigen Beyfall finden dürfte, wo man das Lustige nur in so fern liebt, als es sich mit dem Anständigen verträgt; nur in so fern, als es fein ist, nicht in das Unsinnige fällt, und weder die Sitten noch die Menschheit beleidiget.

Ein Kompositeur, der sich über den gemeinen Hauffen erheben will, muß die Mahler studieren, und ihnen in allen ihren verschiedenen Arten, anzuordnen und auszuführen, folgen. Seine Kunst hat mit der ihrigen einerley Absicht und Vorwurf; beide kommen in Ansehung der Aehnlichkeit, der Farbenmischung des Hell-

dunkeln, der Art zu gruppieren und die Figuren zu bekleiden, sie in die zierlichsten Stellungen zu bringen, ihnen Charakter und Feuer und Ausdruck zu geben, überein. Wie kann der Balletmeister also etwas Besonders zu leisten hoffen, wenn er nicht alle Gaben und Eigenschaften, die zu einem großen Mahler erforderlich sind, in sich vereiniget?

Und hieraus glaube ich schließen zu dürfen, daß auch die Kenntniß der Anatomie ihm nicht undienlich seyn dürfte, um den Körperbau seiner zu bildenden Schüler richtig zu beurtheilen, die wirklichen Mängel desselben von den blossen übeln Angewohnheiten desselben zu unterscheiden, und seine Vorschriften genau darnach einzurichten. Wenn er das Uebel nur erst recht kennt, so kann er es um so viel leichter heben; und wenn er seinen Unterricht und seine Lehren auf die gründliche Kenntniß seines Subjects bauet, so könen sie das Ziel um so weniger verfehlen. Blos die geringe Achtsamkeit, welche der Meister auf den Körperbau seiner Lehrlinge wendet (ein Bau, der wenigstens eben so verschieden ist, als mancherley die Physiognomieen sind) ist Ursache, daß man so unzählig schlechte Tänzer findet, deren unstreitig weit wenigere seyn würden, wenn man die Geschicklichkeit gehabt hätte, ihnen ihre eigentliche Bestimmung anzuweisen.

Herr Bourgelat, Königlicher Stallmeister und Direktor der Reitbahn zu Lyon, ein Mann, der den Ausländern noch weit schätzbarer ist, als seinen Landsleuten, hat sich nicht damit begnügt, einen großen Theil seines Lebens, Pferde blos zu dressiren; er hat auch ihre Natur sorgfältig erforschet und ihren Bau bis auf die kleinsten Nerven studiret. Auch waren die Krankheiten dieser Thiere nicht die einzige Absicht seiner anatomischen Untersuchungen; er hat die Natur so zu reden gezwungen, ihm Dinge zu entdecken, die sie sonst noch niemanden entdecken wollen; seine tiefe Einsicht in die harmonische Folge der Glieder des Pferdes bey jeder seiner Stellungen und Wendungen, seine Entdeckung der Quelle und der Mittel aller der Bewegungen, deren dieses Thier fähig ist, haben ihn auf eine so leichte und einfache und ihm ganz

eigne Methode geführet, die dahin abzielet, daß man nie etwas von dem Pferde fodert, als zu der rechten Zeit, wenn das, was man fodert, möglich und natürlich ist, und ihm die Ausübung so leicht fällt, daß es nicht den geringsten Anlaß haben kann, sich ungehorsam zu erwisen.

Auch der Mahler studiret die Anatomie nicht, um Gerippe zu mahlen; er übt sich nicht, geschundene Körper zu zeichnen, um diese häßliche Figuren in seinen Gemählden anzubringen: und doch sind ihm diese Uebungen unumgänglich nöthig, um dem Menschen die gehörigen Verhältniße zu ertheilen, um sie in allen Bewegungen und Stellungen, in welchen er ihn mahlet, beobachten zu lernen.

So wie sich das Nackte unter dem Gewande muß spüren lassen, so muß sich auch das Bein unter dem Fleische zeigen. Man muß eigentlich unterscheiden können, wo jedes seinen Platz hat; der Mensch muß unter dem Gewande, der Geschundene unter der Haut, das Gerippe unter dem Fleische zu erkennen seyn, wenn man die Figur nach der Wahrheit der Natur und nach den festgesetzten Verhältnissen der Kunst soll gezeichnet finden.

Das Zeichnen ist bey den Balleten von gar zu großem Nutzen, als daß die Kompositeurs sich nicht mit allem Fleiße darauf zu legen hätten. Mann muß nothwendig zeichnen können, um den Formen Schönheit, den Figuren Zierlichkeit und Neuheit, den Gruppen Anmuth, den Richtungen des Körpers Reitz, und den Stellungen Wahrheit und Genauigkeit zu ertheilen; und nur auf diese Weise kann der Tanz den Weg, welchen ihm der Geschmack zeichnet, gleichnet, gleichsam mit Blumen bestreuen. Vernachläßiget man dagegen das Zeichnen, so wird man die gröbsten Fehler in der Komposition begehen. Die Köpfe werden steif und verwandt seyn und mit den Richtungen des Körpers übel kontrastieren; die Hände werden sich nicht in ihrer leichtesten und ungezwungensten Lage befinden; alles wird plump seyn und die Mühe, die es kostet, verraten; überall wird Uebereinstimmung und Harmonie fehlen.

Gavarni: Maskenball

Ein Balletmeister, der keine Musik verstehet, wird schwerlich die Arien richtig abschreiten; denn da er ihren Geist und Charakter nicht einsiehet, so kann er auch die Bewegungen des Tanzes nicht so vollkommen nach dem Takte einrichten, als es seyn müßte; es wäre denn, daß er von Natur ein sehr scharfes und feines Gehör hätte, welches die Kunst freylich nicht zu geben im Stande ist, und ohne welches ihn alle Kenntniß und Uebung nicht weit bringen kan.

Die gute Wahl der Arien ist bei dem Tanze ein eben so wesentliches Stück, als die Wahl der Worte und Redensarten in der Beredsamkeit. Es sind die Bewegungen und Wendungen der Musik, welche die Bewegungen und Wendungen des Tänzers begleiten müssen. Ist die Melodie der Arien einförmig und ohne Geschmack, so wird sich auch das Ballet darnach einrichten und kalt und schläfrig werden.

Es ist also, zu Folge der genauen Verbindung, die sich zwischen der Musik und dem Tanze befindet, unstreitig, daß ein Balletmeister aus der praktischen Kenntniß dieser Kunst große Vortheile ziehen kann: er kann seine Ideen dem Tonkünstler mittheilen, und wenn er Geschmack mit Wissenschaft verbindet, so kann er entweder seine Arien selbst komponieren, oder doch dem Komponisten die vornehmsten Züge angeben, die seine Handlung charakterisiren müßen; und wenn diese Züge bedeutend und mannigfaltig genug sind, so wird es auch der Tanz zu seyn nicht ermangeln. Eine gute Musik muß mahlen und sprechen; und der Tanz muß durch die Nachahmung ihrer Töne gleichsam das Echo seyn, das alles was sie ihm vorartikuliret, nachspricht. Ist die Musik aber stumm und spricht sie dem Tänzer nichts vor: so kann er ihr auch nichts nachsprechen, und es ist hiermit um alle Empfindung, um allen Ausdruck in der Ausführung gethan.

Dem Genie ist nichts gleichgültig: also muß auch dem Balletmeister nichts gleichgültig seyn. Er kann sich in seiner Kunst nicht anders hervorthun, als wenn er auch zugleich diejenigen Künste mit studiret, deren ich eben erwähnt habe. Freylich muß

man nicht verlangen, daß er sie alle in dem hohen Grade der Vollkommenheit besitzen soll, der nur denen vorbehalten seyn kann, die sich auf jede besonders legen: denn das hiesse eine Unmöglichkeit verlangen.

Ich verlange nur allgemeine Kenntnisse, ich verlange, daß er nur nicht ganz fremd in den Wissenschaften seyn soll, die vermöge ihre Verbindung zur Verschönerung und zum Ruhme der unsrigen etwas beytragen können.

Alle Künste bieten einander die Hand, und sind das Bild einer zahlreichen Familie, die sich in die Höhe schwingen will. Der Nutzen, den die Gesellschaft aus ihnen zeihet, erwecket ihre Beeiferung; die Ehre ist der Zweck, und sie stehen sich einander gern bey, diesen Zweck zu erreichen. Eine jede nimmt zwar ihren besonderen Weg; denn eine jede hat ihre eigenen Grundsätze: aber dem ohngeachtet finden sich doch gewisse Züge, eine gewisse Art von Aehnlichkeit, die ihre genaue Verbindung verrathen, und genugsam zeigen, wie unentbehrlich eine der andern ist, um sich selbst zu erweitern, zu verschönern, zu verewigen.

Ich schließe also aus dieser Verwandtschaft und Uebereinstimmung aller Künste, daß derjenige Balletmeister, welcher die ausgebreitetsten Kenntnisse, das meiste Genie und die meiste Einbildungskraft besitzet, auch derjenige seyn wird, dessen Kompositionen das meiste Feuer, die meiste Wahrheit, den meisten Geist und das meiste Interesse haben werden. Ich bin etc.

Heinrich Heine

Der Doktor Faust

Ein Tanzpoem

(Entwurf zu einem Ballett)

Einleitende Bemerkung

Herr Lumley, Direktor des Theaters Ihrer Majestät der Königin zu London, forderte mich auf, für seine Bühne ein Ballett zu schreiben, und, diesem Wunsche willfahrend, dichtete ich das nachfolgende Poem. Ich nannte es „Doktor Faust, ein Tanzpoem". Doch dieses Tanzpoem ist nicht zur Aufführung gekommen, teils weil in der Saison, für welche dasselbe angekündigt war, der beispiellose Sukzeß der sogenannten schwedischen Nachtigall jede andere Exhibition im Theater der Königin überflüssig machte, teils auch weil der Ballettmeister aus Esprit de corps de ballet hemmend und säumend, alle möglichen Böswilligkeiten ausübte. Dieser Ballettmeister hielt es nämlich für eine gefährliche Neuerung, daß einmal ein Dichter das Libretto eines Ballettes gedichtet hatte, während doch solche Produkte bisher immer nur von Tanzaffen seiner Art in Kolloboration mit einer dürftigen Literatenseele geliefert wurden. Armer Faust! Armer Hexenmeister! so mußtest du auf die Ehre verzichten, vor der großen Viktoria von England deine Schwarzkünste zu produzieren! Wird es dir in deiner Heimat besser gehen? Sollte gegen mein Erwarten irgendeine deutsche Bühne ihren guten Geschmack dadurch bekunden, daß sie mein Opus zur Aufführung brächte, so bitte ich die hochlöbliche Direktion, bei dieser Gelegenheit auch nicht zu versäumen, das dem Autor gebührende Honorar durch Vermittlung der Buchhandlung von Hoffmann & Campe

zu Hamburg mir oder meinen Rechtsnachfolgern zukommen zu lassen. Ich halte es nicht für überflüssig, zu bemerken, daß ich, um das Eigentumsrecht meines Balletts in Frankreich zu sichern, bereits eine französische Übersetzung drucken ließ und die gesetzlich vorgeschriebene Anzahl Exemplare an gehörigem Orte deponiert habe.

Als ich das Vergnügen hatte, dem Herrn Lumley mein Ballettmanuskript einzuhändigen, und wir bei einer duftigen Tasse Tee uns über den Geist der Faustsage und meine Behandlung derselben unterhielten, ersuchte mich der geistreiche Impressario, das Wesentliche unseres Gespräches aufzuzeichnen, damit er späterhin das Libretto damit bereichern könnte, welches er am Abend der Aufführung seinem Publikum zu übergeben gedachte. Auch solchem freundlichen Begehr nachkommend, schrieb ich den Brief an Lumley, den ich abgekürzt am Ende dieses Büchleins mitteile, da vielleicht auch dem deutschen Leser diese flüchtigen Blätter einiges Interesse gewähren dürften.

Wie über den historischen Faust, habe ich in dem Briefe an Lumley auch über den mythischen Faust nur dürftige Andeutungen gegeben. Ich kann nicht umhin, in bezug auf Entstehung und Entwicklung dieses Faust der Sage, der Faustfabel, hier das Resultat meiner Forschungen mit wenigen Worten zu resümieren.

Es ist nicht eigentlich die Legende vom Theophilus, Séneschall des Bischofs von Adama in Sizilien, sondern eine alte anglo-sächsische dramatische Behandlung derselben, welche als die Grundlage der Faustfabel zu betrachten ist. In dem noch vorhandenen plattdeutschen Gedichte vom Theophilus sind altsächsische oder anglosächsische Archäismen, gleichsam Wortversteinerungen, fossile Redensarten enthalten, welche darauf hinweisen, daß dieses Gedicht nur eine Nachbildung eines älteren Originals ist, das im Laufe der Zeit verlorengegangen. Kurz nach der Invasion Englands durch die französischen Normannen muß jenes anglo-sächsische Gedicht noch existiert haben, denn augenscheinlich war dasselbe von einem französischen Poeten, dem Troubadour Ruteboeuf, fast wörtlich

nachgeahmt und als ein Mystère in Frankreich aufs Theater gebracht. Für diejenigen, denen die Sammlung von Mommerque, worin auch dieses Mystère abgedruckt, nicht zugänglich ist, bemerke ich, daß der gelehrte Magnin vor etwa sieben Jahren im „Journal des savants" über das erwähnte Mystère hinlänglich Auskunft gibt. Dieses Mysterium vom Troubadour Ruteboeuf benutzte nun der englische Dichter Marlow, als er seinen Faust schrieb, indem er die analoge Sage vom deutschen Zauberer Faust nach dem älteren Faustbuche, wovon es bereits eine englische Übersetzung gab, in die dramatische Form kleidete, die ihm das französische, auch in England bekannte Mysterium bot. Das Mysterium des Theophilus und das ältere Volksbuch vom Faust sind also die beiden Faktoren, aus welchen das Marlowsche Drama hervorgegangen. Der Held desselben ist nicht mehr ein ruchloser Rebell gegen den Himmel, der, verführt von einem Zauberer und um irdische Güter zu gewinnen, seine Seele dem Teufel verschreibt, aber endlich durch die Gnade der Mutter Gottes, die den Pakt aus der Hölle zurückholt, gerettet wird, gleich dem Theophilus: sondern der Held des Stückes ist hier selbst ein Zauberer; in ihm wie im Nekromanten des Faustbuches resümieren sich die Sagen von allen früheren Schwarzkünstlern, deren Künste er vor den höchsten Herrschaften produziert, und zwar geschieht solches auf protestantischem Boden, den die rettende Mutter Gottes nicht betreten darf, weshalb auch der Teufel den Zauberer holt ohne Gnade und Barmherzigkeit. Die Puppenspieltheater, die zur Shakespeareschen Zeit in London florierten und sich eines jeden Stückes, das auf den großen Bühnen Glück machte, gleich bemächtigten, haben gewiß auch nach dem Marlowschen Vorbilde einen Faust zu geben gewußt, indem sie das Originaldrama mehr oder minder ernsthaft parodierten oder ihren Lokalbedürfnissen gemäß zustutzten oder auch, wie oft geschah, vom Verfasser selbst für den Standpunkt ihres Publikums umarbeiten ließen. Es ist nun jener Puppenspiel-Faust, der von England herüber nach dem Festlande kam, durch die Niederlande reisend auch die Marktbuden unserer Heimat besuchte und, in derb deutscher Maulart übersetzt und mit

deutschen Hanswurstiaden verballhornt, die unteren Schichten des deutschen Volkes ergötzte. Wie verschieden auch die Versionen, die sich im Laufe der Zeit besonders durch das Improvisieren gebildet, so blieb doch das Wesentliche unverändert, und einem solchen Puppenspiele, das Wolfgang Goethe in einem Winkeltheater zu Straßburg aufführen sah, hat unser großer Dichter die Form und den Stoff seines Meisterwerks entlehnt. In der ersten Fragmentausgabe des Goetheschen „Faustes" ist dieses am sichtbarsten; diese entbehrt noch die der Sakontola entnommene Einleitung und einem dem Hiob nachgebildeten Prolog, sie weicht noch nicht ab von der schlichten Puppenspielform, und es ist kein wesentliches Motiv darin enthalten, welches auf eine Kenntnis der älteren Originalbücher von Spies und Widman schließen läßt.

Das ist die Genesis der Faustfabel, von dem Theophilusgedichte bis auf Goethe, der sie zu ihrer jetzigen Popularität erhoben hat. — Abraham zeugte den Isaak, Isaak zeugte den Jakob, Jakob aber zeugte den Juda, in dessen Händen das Zepter ewig bleiben wird. In der Literatur wie im Leben hat jeder Sohn einen Vater, den er aber freilich nicht immer kennt, oder den er gar verleugnen möchte.

Geschrieben zu Paris, den 1. Oktober 1851.

Du hast mich beschworen aus dem Grab
Durch deinen Zauberwillen,
Belebtest mich mit Wollustglut —
Jetzt kannst du die Glut nicht stillen.

Press' deinen Mund an meinen Mund
Der Menschen Odem ist göttlich!
Ich trinke deine Seele aus,
Die Toten sind unersättlich.

Erster Akt

Studierzimmer, groß gewölbt, in gotischem Stil. Spärliche Beleuchtung. An den Wänden Bücherschränke, astrologische und alchymistische Gerätschaften (Welt- und Himmelskugel, Planetenbilder, Retorten und seltsame Gläser), anatomische Präparate (Skelette von Menschen und Tieren) und sonstige Requisiten der Nekromanzie.

Es schlägt Mitternacht. Neben einem mit aufgestapelten Büchern und Instrumenten bedeckten Tische, in einem hohen Lehnstuhl, sitzt nachdenklich der Doktor Faust. Seine Kleidung ist die altdeutsche Gelehrtentracht des sechzehnten Jahrhunderts. Er erhebt sich endlich und schwankt mit unsicheren Schritten einem Bücherschranke zu, wo ein großer Foliant mit einer Kette angeschlossen; er öffnet das Schloß und schleppt das entfesselte Buch (den sogenannten „Höllenzwang") nach seinem Tische. In seiner Haltung und seinem ganzen Wesen beurkundet sich eine Mischung von Unbeholfenheit und Mut, von linkischer Magisterhaftigkeit und trotzigem Doktorstolz. Nachdem er einige Lichter angezündet und mit einem Schwerte verschiedene magische Kreise auf dem Boden gezeichnet, öffnet er das große Buch, und in seinen Gebärden offenbaren sich die geheimen Schauer der Beschwörung. Das Gemach verdunkelt sich; es blitzt und donnert; aus dem Boden, der sich prasselnd öffnet, steigt empor ein flammend roter Tiger. Faust zeigt sich bei diesem Anblick nicht im mindesten erschreckt, er tritt der feurigen Bestie mit Verhöhnung entgegen und scheint ihr zu befehlen, sogleich zu entweichen. Sie versinkt auch alsbald in die Erde. Faust beginnt aufs neue seine Beschwörungen, wieder blitzt und donnert es entsetzlich, und aus dem sich öffnenden Boden schießt empor eine ungeheure Schlange, die, in den bedrohlichsten Wendungen sich ringelnd, Feuer und Flammen zischt. Auch ihr begegnet der Doktor mit Verachtung, er zuckt die Achsel, er lacht, er spottet darüber, daß der Höllengeist nicht in einer weit gefährlicheren Gestalt zu erscheinen vermochte, und auch die Schlange

kriecht in die Erde zurück. Faust erhebt sogleich mit gesteigertem Eifer seine Beschwörungen, aber diesmal schwindet plötzlich die Dunkelheit, das Zimmer erhellt sich mit unzähligen Lichtern, statt des Donnerwetters ertönt die lieblichste Tanzmusik, und aus dem geöffneten Boden, wie aus einem Blumenkorb, steigt empor eine Ballettänzerin, gekleidet im gewöhnlichen Gaze- und Trikotkostüm, und umhergaukelnd in den banalsten Pirouetten.

Faust ist anfänglich darob befremdet, daß der beschworene Teufel Mephistopheles keine unheilvollere Gestalt annehmen konnte als die einer Ballettänzerin, doch zuletzt gefällt ihm diese lächelnd anmutige Erscheinung, und er macht ihr ein gravitätisches Kompliment. Mephistopheles, oder vielmehr Mephistophela, wie wir nunmehr die in die Weiblichkeit übergegangene Teufelei zu nennen haben, erwidert parodierend das Kompliment des Doktors und umtänzelt ihn in der bekannten koketten Weise. Sie hält einen Zauberstab in der Hand, und alles, was sie im Zimmer damit berührt, wird aufs ergötzlichste umgewandelt, doch dergestalt, daß die ursprüngliche Formation der Gegenstände nicht ganz vertilgt wird, z. B. die dunkeln Planetenbilder erleuchten sich buntfarbig von innen, aus den Pokalen mit Mißgeburten blicken die schönsten Vögel hervor, die Eulen tragen Girandolen im Schnabel, prachtvoll sprießen an den Wänden hervor die kostbarsten güldenen Geräte, venezianische Spiegel, antike Basreliefs, Kunstwerke, alles chaotisch gespenstisch und dennoch glänzend schön; eine ungeheuerliche Arabeske. Die Schöne scheint mit Faust ein Freundschaftsbündnis zu schließen, doch das Pergament, das sie ihm vorhält, die furchtbare Verschreibung, will er noch nicht unterzeichnen. Er verlangt von ihr die übrigen höllischen Mächte zu sehen, und diese, die Fürsten der Finsternis, treten alsbald aus dem Boden hervor. Es sind Ungetüme mit Tierfratzen, fabelhafte Mischlinge des Skurrilen und Furchtbaren, die meisten mit Kronen auf den Köpfen und Zeptern in den Tatzen. Faust wird denselben von der Mephistophela vorgestellt, eine Präsentation, wobei die strengste Hofetikette vorwaltet. Zeremoniös einherwackelnd beginnen die unterweltlichen Majestäten

Gavarni: Schlußgalopp

ihren plumpen Reigen, doch indem Mephistophela sie mit dem Zauberstabe berührt, fallen die häßlichen Hüllen plötzlich von ihnen, und sie verwandeln sich ebenfalls in lauter zierliche Balletttänzerinnen, die in Gaze und Trikot mit Blumengirlanden dahinflattern. Faust ergötzt sich an dieser Metamorphose, doch scheint er unter allen jenen hübschen Teufelinnen keine zu finden, die seinen Geschmack gänzlich befriedigt; dieses bemerkend, schwingt Mephistophela wieder ihren Stab, und in einem schon vorher an die Wand hingezauberten Spiegel erscheint das Bildnis eines wunderschönen Weibes in Hoftracht mit einer Herzogskrone auf dem Haupte. — Sobald Faust sie erblickt, ist er wie hingerissen von Bewunderung und Entzücken, und er naht dem holden Bildnis mit allen Zeichen der Sehnsucht und Zärtlichkeit. Doch das Weib im Spiegel, das sich jetzt wie lebend bewegt, wehrt ihn von sich ab mit hochmütigstem Naserümpfen; er kniet flehend vor ihr nieder, und sie wiederholt nur noch beleidigender ihre Gesten der Verachtung.

Der arme Doktor wendet sich hierauf mit bittenden Blicken an Mephistophela, doch diese erwidert sie ihm mit schalkhaftem Achselzucken, und sie bewegt ihren Zauberstab. Aus dem Boden taucht sogleich bis zur Hüfte ein häßlicher Affe hervor, der aber auf ein Zeichen der Mephistophela, die ärgerlich den Kopf schüttelt, schleunigst wieder hinabsinkt in den Boden, woraus im nächsten Augenblick ein schöner, schlanker Ballettänzer hervorspringt, welcher die banalsten Pas exekutiert. Der Tänzer naht sich dem Spiegelbilde, und indem er demselben mit der fadesten Suffisance seine buhlerischen Huldigungen darbringt, lächelt ihm das schöne Weib aufs holdseligste entgegen, sie streckt die Arme nach ihm aus mit schmachtender Sehnsucht und erschöpft sich in den zärtlichsten Demonstrationen. Bei diesem Anblick gerät Faust in rasende Verzweiflung, doch Mephistophela erbarmt sich seiner, und mit ihrem Zauberstab berührt sie den glücklichen Tänzer, der auf der Stelle in die Erde zurücksinkt, nachdem er sich zuvor in einen Affen verwandelt und seine abgestreifte Tänzerkleidung auf dem Boden zurückgelassen hat. Jetzt reicht Mephistophela wieder das Perga-

mentblatt dem Faust dar, und dieser, ohne langes Besinnen, öffnet sich eine Ader am Arme, und mit seinem Blute unterzeichnet er den Kontrakt, wodurch er für zeitliche irdische Genüsse seiner himmlischen Seligkeit entsagt. Er wirft die ernste, ehrsame Doktortracht von sich und zieht den sündig-bunten Flitterstaat an, den der verschwundene Tänzer am Boden zurückgelassen hat; bei dieser Umkleidung, die sehr ungeschickt vonstatten geht, hilft ihm das leichtfertige Corps de ballet der Hölle.

Mephistophela gibt dem Faust jetzt Tanzunterricht und zeigt ihm alle Kunststücke und Handgriffe oder vielmehr Fußgriffe des Metiers. Die Unbeholfenheit und Steifheit des Gelehrten, der die zierlich-leichten Pas nachahmen will, bilden die ergötzlichsten Effekte und Kontraste. Die teuflischen Tänzerinnen wollen auch hier nachhelfen, jede sucht auf eigene Weise die Lehre durch Beispiel zu erklären, eine wirft den armen Doktor in die Arme der andern, die mit ihm herumwirbelt; er wird hin und her gezerrt, doch durch die Macht der Liebe und des Zauberstabes, der die unfolgsamen Glieder allmählich gelenkig schlägt, erreicht der Lehrling der Choreographie zuletzt die höchste Fertigkeit: er tanzt ein brillantes Pas de deux mit Mephistophela, und zur Freude seiner Kunstgenossinnen fliegt er auch mit ihnen umher in den wunderlichsten Figuren. Nachdem er es zu dieser Virtuosität gebracht, wagt er als Tänzer auch vor dem schönen Frauenbilde des Zauberspiegels zu erscheinen, und dieses beantwortet seine tanzende Leidenschaft mit den Gebärden der glühendsten Gegenliebe. Faust tanzt mit immer sich steigernder Seelentrunkenheit; Mephistophela aber reißt ihn fort von dem Spiegelbilde, das durch die Berührung des Zauberstabes wieder verschwindet, und fortgesetzt wird der höhere Tanzunterricht der altklassischen Schule.

Zweiter Akt

Großer Platz vor einem Schlosse, welches zur rechten Seite sichtbar. Auf der Rampe, umgeben von ihrem Hofgesinde, Rittern und Damen, sitzen in hohen Thronsesseln der Herzog und die Herzogin,

ersterer ein steifältlicher Herr, letztere ein junges, üppiges Weib, ganz das Konterfei des Frauenbildes, welches der Zauberspiegel des ersten Aktes dargestellt hat. Bemerklich ist, daß sie am linken Fuße einen güldenen Schuh trägt.

Die Szene ist prachtvoll geschmückt zu einem Hoffeste. Es wird ein Schäferspiel aufgeführt im ältesten Rokokogeschmacke: graziöse Fadheit und galante Unschuld. Diese süßlich-gezierte Arkadientänzelei wird plötzlich unterbrochen und verscheucht durch die Ankunft des Faust und der Mephistophela, die in ihrem Tanzkostüm und mit ihrem Gefolge von dämonischen Ballettänzerinnen unter jauchzenden Fanfaren ihren Siegeseinzug halten. Faust und Mephistophela machen ihre springenden Reverenzen vor dem Fürstenpaar, doch ersterer und die Herzogin, indem sie sich näher betrachten, sind betroffen wie von freudigster Erinnerung: sie erkennen sich und wechseln freudige Blicke. Der Herzog scheint mit besonders gnädigem Wohlwollen die Huldigung Mephistophelas entgegenzunehmen. In einem ungestümen Pas de deux, welches letztere jetzt mit Faust tanzt, haben beide fürnehmlich das Fürstenpaar im Auge, und während die teuflischen Tänzerinnen sie ablösen, kost Mephistophela mit dem Herzog und Faust mit der Herzogin; die überschwengliche Passion der beiden letzteren wird gleichsam parodiert, indem Mephistophela den eckigen und steifleinenen Graziösitäten des Herzogs eine ironische Zimperlichkeit entgegensetzt.

Der Herzog wendet sich endlich gegen Faust und verlangt als Probe seiner Schwarzkunst den verstorbenen König David zu sehen, wie er vor der Bundeslade tanzte. Auf solches Allerhöchstes Verlangen nimmt Faust den Zauberstab aus den Händen Mephistophelas, schwingt ihn in beschwörender Weise, und aus der Erde, welche sich öffnet, tritt die begehrte Gruppe hervor: auf einem Wagen, der von Leviten gezogen wird, steht die Bundeslade, vor ihr tanzt König David, possenhaft vergnügt und abenteuerlich geputzt gleich einem Kartenkönig; und hinter der heiligen Lade, mit Spießen in den Händen, hüpfen schaukelnd einher die königlichen Leibgarden, gekleidet wie polnische Juden in lang herabschlotternd

schwarzseidenen Kaftans und mit hohen Pelzmützen auf den spitzbärtigen Wackelköpfen. Nachdem diese Karikaturen ihren Umzug gehalten, verschwinden sie wieder in den Boden unter rauschenden Beifallsbezeugungen.

Aufs neue springen Faust und Mephistophela hervor zu einem glänzenden Pas de deux, wo der eine wieder die Herzogin und die andere wieder den Herzog mit verliebten Gebärden anlockt, so daß das erlauchte Fürstenpaar endlich nicht mehr widersteht und, seinen Sitz verlassend, sich den Tänzen jener beiden anschließt. Dramatische Quadrille, wo Faust die Herzogin noch inniger zu bestricken sucht. Er hat ein Teufelsmal an ihrem Halse bemerkt, und indem er dadurch entdeckt, daß sie eine Zauberin sei, gibt er ihr ein Rendezvous für den nächsten Hexensabbat. Sie ist erschrocken und will leugnen, doch Faust zeigt hin auf ihren güldenen Schuh, welcher das Wahrzeichen ist, woran man die Domina, die führnehmste Satansbraut, erkennt. Verschämt gestattet sie das Rendezvous. Parodistischer gebärden sich wieder gleichzeitig der Herzog und Mephistophela, und die dämonischen Tänzerinnen setzen den Tanz fort, nachdem die vier Hauptpersonen sich in Zwiegesprächen zurückgezogen.

Auf ein erneutes Begehr des Herzogs, ihm eine Probe seiner Zauberkunst zu geben, ergreift Faust den magischen Stab und berührt damit die eben dahinwirbelnden Tänzerinnen. Diese verwandeln sich im Nu wieder in Ungetüme, wie wir sie im ersten Akte gesehen, und aus dem graziösesten Ringelreihen in die täppischste und barockste Ronde überplumpsend, versinken sie zuletzt unter sprühenden Flammen in dem sich öffnenden Boden. — Rauschendenthusiastischer Beifall, und Faust und Mephistophela verbeugen sich dankbar vor den hohen Herrschaften und einem verehrungswürdigen Publiko.

Aber nach jedem Zauberstück steigert sich die tolle Lust; die vier Hauptpersonen stürzen rücksichtslos wieder auf den Tanzplatz, und in der Quadrille, die sich erneuert, gebärdet sich die Leidenschaft immer dreister: Faust kniet nieder vor der Herzogin, die in nicht

minder kompromittierenden Pantomimen ihre Gegenliebe kundgibt: vor der schäkernd hingerissenen Mephistophela kniet wie ein lüsterner Faun der alte Herzog, und auf dem Haupte desselben schießt ein ungeheures Hirschgeweih empor, an dessen Enden ihn die Herzogin zurückhält. Allgemeine Bestürzung der Höflinge, die ihre Schwerter ergreifen und auf Faust und Mephistophela eindringen. Faust aber bewegt wieder seinen Stab, und im Hintergrunde der Szene erklingen plötzlich kriegerische Trompetenstöße, und man erblickt in Reih und Glied eine ganze Schar von Kopf bis zu Füßen geharnischter Ritter. Indem die Höflinge sich gegen diese zu ihrer Verteidigung umwenden, fliegen Faust und Mephistophela durch die Luft davon auf zwei schwarzen Rossen, die aus dem Boden hervorgekommen. In diesem Augenblick zerrinnt wie eine Phantasmagorie auch die bewaffnete Ritterschar.

Dritter Akt

Nächtlicher Schauplatz des Hexensabbats: Eine breite Bergkoppe; zu beiden Seiten Bäume, an deren Zweigen seltsame Lampen hängen, welche die Szene erleuchten; in der Mitte ein steinernes Postament, wie ein Altar, und darauf steht ein großer schwarzer Bock mit dem schwarzen Menschenantlitz und einer brennenden Kerze zwischen den Hörnern. Im Hintergrunde Gebirgshöhen, die, einander überragend, gleichsam ein Amphitheater bilden, auf dessen kolossalen Stufen als Zuschauer die Notabilitäten der Unterwelt sitzen, nämlich jene Höllenfürsten, die wir in den vorigen Akten gesehen und die hier noch riesenhafter erscheinen. Auf den erwähnten Bäumen hocken Musikanten mit Vogelgesichtern und wunderlichen Saiten- und Blasinstrumenten. Die Szene ist bereits ziemlich belebt von tanzenden Gruppen, deren Trachten an die verschiedensten Länder und Zeitalter erinnern, so daß die ganze Versammlung einem Maskenball gleicht, um so mehr, da wirklich viele darunter verlarvt und vermummt sind. Wie barock, bizarr und abenteuerlich

auch manche dieser Gestalten, so dürfen sie dennoch den Schönheitssinn nicht verletzen, und der häßliche Eindruck des Fratzenwesens wird gemildert oder verwischt durch märchenhafte Pracht und positives Grauen. Vor den Bocksaltar tritt ab und zu ein Paar, ein Mann und ein Weib, jeder mit einer schwarzen Fackel in der Hand, sie verbeugen sich vor der Rückseite des Bocks, knien davor nieder und leisten das Homagium des Kusses. Unterdessen kommen neue Gäste durch die Luft geritten auf Besenstielen, Mistgabeln, Kochlöffeln, auch auf Wölfen und Katzen. Diese Ankömmlinge finden hier die Buhlen, die bereits ihrer harren. Nach freudigster Willkommbegrüßung mischen sie sich unter die tanzenden Gruppen. Auch Ihre Durchlaucht die Herzogin kommt auf einer ungeheuren Fledermaus herangeflogen; sie ist so entblößt als möglich gekleidet und trägt am rechten Fuß den güldenen Schuh. Sie scheint jemand mit Ungeduld zu suchen. Endlich erblickt sie den Ersehnten, nämlich Faust, welcher mit Mephistophela auf schwarzen Rossen zum Feste heranfliegt; er trägt ein glänzendes Rittergewand, und seine Gefährtin schmückt das züchtig eng anliegende Amazonenkleid eines deutschen Edelfräuleins. Faust und die Herzogin stürzen einander in die Arme, und ihre überschwellende Inbrunst offenbart sich in den verzücktesten Tänzen. Mephistophela hat unterdessen ebenfalls einen erwarteten Gespons gefunden, einen dürren Junker in schwarzer spanischer Manteltracht und mit einer blutroten Hahnenfeder auf dem Barett; doch während Faust und die Herzogin die ganze Stufenleiter einer wahren Leidenschaft, einer wilden Liebe durchtanzen, ist der Zweitanz der Mephistophela und ihres Partners als Gegensatz nur der buhlerische Ausdruck der Galanterie, der zärtlichen Lüge, der sich selbst persiflierenden Lüsternheit. Alle vier ergreifen endlich schwarze Fackeln, bringen auf die oben erwähnte Weise dem Bocke ihre Huldigung und schließen sich zuletzt der Ronde an, womit die ganze gemischte Gesellschaft den Altar umwirbelt. Das Eigentümliche dieser Ronde besteht darin, daß die Tänzer einander den Rücken zudrehen und nicht das Gesicht, welches nach außen gewendet bleibt.

Faust und die Herzogin, welche dem Ringelreihen entschlüpfen, erreichen die Höhe ihres Liebestaumels und verlieren sich hinter den Bäumen zur rechten Seite der Szene. Die Ronde ist beendet, und neue Gäste treten vor den Altar und begehen dort die Adoration des Bocks; es sind gekrönte Häupter darunter, sogar Großwürdenträger der Kirche in ihren geistlichen Ornaten.

Im Vordergrunde zeigen sich mittlerweile viele Mönche und Nonnen, und an ihren extravaganten Polkasprüngen erquicken sich die dämonischen Zuschauer auf den Bergspitzen, und sie applaudieren mit lang hervorgestreckten Tatzen. Faust und die Herzogin kommen wieder zum Vorschein, doch sein Antlitz ist verstört, und verdrossen wendet er sich ab von dem Weibe, das ihn mit den wollüstigsten Karessen verfolgt. Er gibt ihr seinen Überdruß und Widerwillen in unzweideutiger Weise zu erkennen. Vergeblich stürzt flehentlich die Herzogin vor ihm nieder; er stößt sie mit Abscheu zurück. In diesem Augenblick erscheinen drei Mohren in goldenen Wappenröcken, worauf lauter schwarze Böcke gestickt sind; sie bringen der Herzogin den Befehl, sich unverzüglich zu ihrem Herrn und Meister Satanas zu begeben, und die Zögernde wird mit Gewalt fortgeschleppt. Man sieht im Hintergrunde, wie der Bock von seinem Postamente herabsteigt und nach einigen sonderbaren Komplimentierungen mit der Herzogin ein Menuett tanzt. Langsam gemessene zeremoniöse Pas. Auf dem Antlitz des Bockes liegt der Trübsinn eines gefallenen Engels und der tiefe Ennui eines blasierten Fürsten; in allen Zügen der Herzogin verrät sich die trostloseste Verzweiflung. Nach Beendigung des Tanzes steigt der Bock wieder auf sein Postament; die Damen, welche diesem Schauspiel zusehen, nahen sich der Herzogin mit Knicks und Huldigung und ziehen dieselbe mit sich fort. Faust ist im Vordergrunde stehengeblieben, und während er jenem Menuett zuschaut, erscheint wieder an seiner Seite Mephistophela. Mit Widerwillen und Ekel zeigt Faust auf die Herzogin und scheint in betreff derselben etwas Entsetzliches zu erzählen; er bezeugt überhaupt seinen Ekel ob all dem Fratzentreiben, das er vor sich sehe, ob all dem gotischen Wuste, der nur eine

plump-schnöde Verhöhnung der kirchlichen Asketik, ihm aber ebenso unerquicklich sei wie letztere. Er empfindet eine unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der Homerischen Frühlingswelt! Mephistophela versteht ihn, und mit ihrem Zauberstab den Boden berührend, läßt sie das Bild der berühmten Helena von Sparta daraus hervorsteigen und sogleich wieder verschwinden. Das ist es, was das gelehrte, nach antikem Ideal dürstende Herz des Doktors begehrt; er gibt seine volle Begeisterung zu erkennen, und durch einen Wink der Mephistophela erscheinen wieder die magischen Rosse, worauf beide davonfliegen. In demselben Moment erscheint die Herzogin wieder auf der Szene; sie bemerkt die Flucht des Geliebten, gerät in die unsinnigste Verzweiflung und fällt ohnmächtig zu Boden. In diesem Zustande wird sie von einigen wüsten Gestalten aufgehoben und mit Scherz und Possen wie im Triumphe umhergetragen. Wieder Hexenronde, die plötzlich unterbrochen wird von dem gellenden Klang eines Glöckchens und einem Orgelchoral, der eine verruchte Parodie einer Kirchenmusik ist. Alles drängt sich zum Altar, wo der schwarze Bock in Flammen aufgeht und prasselnd verbrennt. Nachdem der Vorhang schon gefallen, hört man noch die grausenhaft-burlesken Freveltöne der Satansmesse.

Vierter Akt

Eine Insel im Archipel. Ein Stück Meer, smaragdfarbig glänzend, ist links sichtbar und scheidet sich lieblich ab von dem Turkoisenblau des Himmels, dessen sonniges Tageslicht eine ideale Landschaft überstrahlt: Vegetation und Architekturen sind hier so griechisch schön, wie sie der Dichter der „Odyssee" einst geträumt. Pinien, Lorbeerbüsche, in deren Schatten weiße Bildwerke ruhen; große Marmorvasen mit fabelhaften Pflanzen; die Bäume von Blumengirlanden umwunden; kristallene Wasserfälle; zur rechten Seite der Szene ein Tempel der Venus-Aphrodite, deren Statue aus den Säulen-

Mac Kenny Kriegstanz der Indianer

gängen hervorschimmert; und das alles belebt von blühenden Menschen, die Jünglinge in weißen Festgewanden, die Jungfrauen in leichtgeschürzter Nymphentracht, ihre Häupter geschmückt mit Rosen oder Myrten, und teils in einzelnen Gruppen sich erlustigend, teils auch in zeremoniösen Reigen vor dem Tempel der Göttin mit dem Freudendienste derselben beschäftigt. Alles atmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe. Nichts erinnert an ein neblichtes Jenseits, an mystische Wollust- und Angstschauer, an überirdische Ekstase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipiert: hier ist alles reale, plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmut, ohne ahnende leere Sehnsucht. Die Königin dieser Insel ist Helena von Sparta, die schönste Frau der Poesie, und sie tanzt an der Spitze ihrer Hofmägde vor dem Venustempel: Tanz und Posituren, im Einklang mit der Umgebung, gemessen, keusch und feierlich.

In diese Welt brechen plötzlich herein Faust und Mephistophela, auf ihren schwarzen Rossen durch die Lüfte herabfliegend. Sie sind wie befreit von einem düstern Alpdruck, von einer schnöden Krankheit, von einem tristen Wahnsinn und erquicken sich beide an diesem Anblick des Urschönen und des wahrhaft Edlen. Die Königin und ihr Gefolge tanzen ihnen gastlich entgegen, bieten ihnen Speise und Trank in kostbar ziselierten Geräten und laden sie ein, bei ihnen zu wohnen auf der stillen Insel des Glücks. Faust und seine Gefährtin antworten durch freudige Tänze, und alle, einen Festzug bildend, begeben sich zuletzt nach dem Tempel der Venus, wo der Doktor und Mephistophela ihre mittelalterlich-romantische Kleidung gegen einfach-herrliche griechische Gewänder vertauschen; in solcher Umwandlung wieder mit der Helena auf die Vorderszene tretend, tragieren sie irgendeinen mythologischen Dreitanz. Faust und Helena lassen sich endlich nieder auf einen Thron zur rechten Seite der Szene, während Mephistophela, einen Thyrsus und eine Handtrommel ergreifend, als Bacchantin in den ausgelassensten Posituren einherspringt. Die Jungfrauen der Helena erfaßt das Beispiel dieser Lust, sie reißen die Rosen und Myrten von ihren Häup-

tern, winden Weinlaub in die entfesselten Locken, und mit flatternden Haaren und geschwungenen Thyrsen taumeln sie ebenfalls dahin als Bacchantinnen. Die Jünglinge bewaffnen sich alsbald mit Schild und Speer, vertreibend die göttlich rasenden Mädchen, und tanzen in Scheinkämpfen eine jener kriegerischen Pantomimen, welche von den alten Autoren so wohlgefällig beschrieben sind.

In dieser heroischen Pastorale mag auch eine antike Humoreske eingeschaltet werden, nämlich eine Schar Amoretten, die auf Schwänen herangeritten kommt und mit Spießen und Bogen ebenfalls einen Kampftanz beginnt. Dieses artige Spiel wird aber plötzlich gestört: die erschreckten Liebesbübchen werfen sich rasch auf ihre Reitschwäne und flattern von dannen bei der Ankunft der Herzogin, die auf einer ungeheuren Fledermaus durch die Luft herbeigeflogen kommt und wie eine Furie vor den Thron tritt, wo Faust und Helena ruhig sitzen. Sie scheint jenem die wahnsinnigsten Vorwürfe zu machen und diese zu bedrohen. Mephistophela, die den ganzen Auftritt mit Schadenfreude betrachtet, beginnt wieder ihren Bacchantentanz, dem die Jungfrauen der Helena sich ebenfalls wieder tanzend beigesellen, so daß diese Freudenchöre mit dem Zorn der Herzogin gleichsam verhöhnend kontrastieren. Letztere kann sich zuletzt vor Wut nicht mehr fassen, sie schwingt den Zauberstab, den sie in der Hand hält, und scheint diese Bewegung mit den entsetzlichsten Beschwörungssprüchen zu begleiten. Alsbald verfinstert sich der Himmel, Blitz und Donnerschlag, das Meer flutet stürmisch empor, und auf der ganzen Insel geschieht an Gegenständen und Personen die schauderhafteste Umwandlung. Alles ist wie getroffen von Wetter und Tod: die Bäume stehen laublos und verdorrt; der Tempel ist zu einer Ruine zusammengesunken; die Bildsäulen liegen gebrochen am Boden; die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken zur Seite des Faust. Die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster, gehüllt in weiße Tücher, die, über den Kopf hängend, nur bis auf die dürren Lenden reichen, wie man die Lamien darstellt, und in dieser Gestalt setzen sie ihre heiteren Tanz-

posituren und Ronden fort, als wäre gar nichts passiert, und sie scheinen die ganze Umwandlung durchaus nicht bemerkt zu haben. Faust ist aber bei diesem Begebnis, wo all sein Glück zertrümmert ward durch die Rache einer eifersüchtigen Hexe, aufs höchste gegen dieselbe erbost; er springt vom Thron herab mit gezogenem Schwert und bohrt es in die Brust der Herzogin.

Mephistophela hat die beiden Zauberrappen wieder herbeigeführt, sie treibt den Faust angstvoll an, sich schnell aufzuschwingen, und reitet mit ihm davon durch die Luft. Das Meer brandet unterdessen immer höher, es überschwemmt allmählich Menschen und Monumente, nur die tanzenden Lamien scheinen nichts davon zu merken, und bei heiteren Tamburinklängen tanzen sie bis zum letzten Augenblick, wo die Wellen ihre Köpfe erreichen und die ganze Insel gleichsam im Wasser versinkt. Über das sturmgepeitschte Meer, hoch oben in der Luft, sieht man Faust und Mephistophela auf ihren schwarzen Gäulen dahinjagen.

Fünfter Akt

Ein großer freier Platz vor einer Kathedrale, deren gotisches Portal im Hintergrunde sichtbar. Zu beiden Seiten zierlich beschnittene Lindenbäume; unter denselben sitzen zechende und schmausende Bürgersleute, gekleidet in der niederländischen Tracht des sechzehnten Jahrhunderts. Unfern sieht man auch mit Armbrüsten bewaffnete Schützen, die nach einem auf einen hohen Pfahl gepflanzten Vogel schießen. Überall Kirmesjubel, Schaubuden, Musikanten, Puppenspiel, umherspringende Pickelheringe und fröhliche Gruppen. In der Mitte der Szene ein Rasenplatz, wo die Honoratioren tanzen.

Der Vogel ist herabgeschossen, und der Sieger hält als Schützenkönig seinen Triumphzug. Eine feiste Bierbrauerfigur, auf dem Haupte eine enorme Krone, woran eine Menge Glöckchen, Bauch und Rücken behängt mit großen Schilden von Goldblech; und solchermaßen mit Geklingel und Gerassel einherstolzierend. Vor ihm

marschieren Trommler und Pfeifer, auch der Fahnenträger, ein kurzbeinichter Knirps, der mit einer ungeheuren Fahne die drolligsten Schwenkungen verrichtet; die ganze Schützengilde folgt gravitätisch hinterher. Vor dem dicken Bürgermeister und seiner nicht minder korpulenten Gattin, die nebst ihrem Töchterlein unter den Linden sitzen, wird die Fahne geschwenkt und neigen sich respektvoll die Vorüberziehenden. Jene erwidern die Salutation, und ihr Töchterlein, ein blondlockiges Jungfrauenbild aus der niederländischen Schule, kredenzt dem Schützenkönig den Ehrenbecher.

Trompetenstöße ertönen, und auf einem hohen mit Laub geschmückten Karren, der von zwei schwarzen Gäulen gezogen wird, erscheint der Doktor Faust in scharlachrotem und goldbetreßtem Quacksalberkostüme; dem Wagen voran, die Pferde lenkend, schreitet Mephistophela, ebenfalls in grell marktschreierischem Aufputz, reich bebändert und befiedert und in der Hand eine große Trompete, worauf sie zuweilen Fanfaren bläst, während sie eine das Volk heranlockende Reklame tanzt. Die Menge drängt sich alsobald um den Wagen, wo der fahrende Wunderdoktor allerlei Tränklein und Mixturen gegen bare Bezahlung austeilt. Einige Personen bringen ihm in großen Flaschen den Urin zur Besichtigung. Andern reißt er die Zähne aus. Er tut sichtbare Mirakelkuren an verkrüppelten Kranken, die ihn geheilt verlassen und vor Freude tanzen. Er steigt endlich herab vom Wagen, der davonfährt, und verteilt unter die Menge seine Phiolen, aus welchen man nur einige Tropfen zu genießen braucht, um von jedem Leibesübel geheilt und von der unbändigsten Tanzlust ergriffen zu werden. Der Schützenkönig, welcher den Inhalt einer Phiole verschluckt, empfindet dessen Zaubermacht, er ergreift Mephistophela und hopst mit ihr ein Pas de deux. Auch auf den bejahrten Bürgermeister und seine Gattin übt der Trank seine beinbewegende Wirkung, und beide humpeln den alten Großvatertanz.

Während aber das sämtliche Publikum im tollsten Wirbel sich herumdreht, hat Faust sich der Bürgermeisterstochter genaht und, bezaubert von ihrer reinen Natürlichkeit, Zucht und Schöne, er-

klärt er ihr seine Liebe, und mit wehmütigen, fast schüchternen Gebärden nach der Kirche deutend, wirbt er um ihre Hand. Auch bei den Eltern, die sich keuchend wieder auf ihre Bank niedergelassen, wiederholt er seine Werbung; jene sind mit dem Antrag zufrieden, und auch die naive Schöne gibt endlich ihre verschämte Zustimmung. Letztere und Faust werden jetzt mit Blumensträußen geschmückt und tanzen als Braut und Bräutigam ihre sittsam-bürgerlichen Hymeneen. Der Doktor hat endlich in bescheiden-süßem Stillleben das Hausglück gefunden, welches die Seele befriedigt. Vergessen sind die Zweifel und die schwärmerischen Schmerzensgenüsse des Hochmutgeistes, und er strahlt vor innerer Beseeligung wie der vergoldete Hahn eines Kirchturms.

Es bildet sich der Brautzug mit hochzeitlichem Gepränge, und derselbe ist schon auf dem Wege zur Kirche, als Mephistophela plötzlich mit hohnlachenden Gebärden vor den Bräutigam tritt und ihn seinen idyllischen Gefühlen entreißt; sie scheint ihm zu befehlen, ihr unverzüglich von hinnen zu folgen. Faust widersetzt sich mit hervorbrechendem Zorn, und die Zuschauer sind bestürzt über diese Szene. Doch noch größerer Schrecken erfaßt sie, als plötzlich auf Mephistophelas Beschwörung ein nächtliches Dunkel und das schrecklichste Gewitter hereinbricht. Sie fliehen angstvoll und flüchten sich in die nahe Kirche, wo eine Glocke zu läuten und eine Orgel zu rauschen beginnen, ein frommes Gedröhne, welches mit dem blitzenden und donnernden Höllenspektakel auf der Szene kontrastiert. Auch Faust hat sich wie die andern in den Schoß der Kirche flüchten wollen, aber eine große schwarze Hand, die aus dem Boden hervorgriff, hat ihn zurückgehalten, während Mephistophela mit boshaft-triumphierender Miene aus ihrem Mieder das Pergamentblatt hervorzieht, das der Doktor einst mit seinem Blute unterzeichnet hat; sie zeigt ihm, daß die Zeit des Kontraktes verflossen sei, und Leib und Seele jetzt der Hölle gehören. Vergebens macht Faust allerlei Einwendungen, vergebens verlegt er sich zuletzt aufs Jammern und Bitten: das Teufelsweib umtänzelt ihn mit allen Grimassen der Verhöhnung. Es öffnet sich der Boden, und es treten

hervor die greuelhaften Höllenfürsten, die gekrönten und zeptertragenden Ungetüme. In jubelnder Ronde verspotten sie ebenfalls den armen Doktor, den Mephistophela, die endlich sich in eine gräßliche Schlange verwandelt hat, mit wilder Umschlingung erdrosselt. Die ganze Gruppe versinkt unter Flammengeprassel in die Erde, während das Glockengeläute und die Orgelklänge, die vom Dome her ertönen, zu frommen, christlichen Gebeten auffordern.

Literatur

(Soweit sie im Text zitiert ist)

Franz M. Boehme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886. Gelehrt, gewissenhaft, gründlich. Die Überfülle des beigebrachten Materials erstickt die Darstellung.

Oskar Bie: Der Tanz. Berlin 1906. De omni re scibili et quibusdam aliis aber elegant, fesselnd und geistreich von S. 10 bis S. 359.

Marie Louise Becker: Der Tanz. Leipzig 1901.

Hans Brandenburg: Der moderne Tanz. München 1915.

Hermann Buchholtz: Die Tanzkunst des Euripides. Leipzig 1871.

Georg Buschan: Illustrierte Völkerkunde. Berlin 1922 23.

Fabritio Caroso da Sermoneta: Il Ballarino. Venedig 1581.

Cartailhac & Breuil: La caverne d'Altamira. Monaco 1906.

Albert Czerwinski: Geschichte der Tanzkunst. Leipzig 1862.

Max Dessoir: Ästhetik. Stuttgart 1906.

Isadora Duncan: Der Tanz der Zukunft. Leipzig 1903.

Maurice Emmanuel: La Danse grecque antique. Paris 1896.

Adolf Erman: Ägypten im Altertum. Tübingen 1922.

H. Flach: Der Tanz bei den Griechen. Berlin 1880.

Guhl und Koner: Das Leben der Griechen und Römer. 6. Aufl. Leipzig 1893.

J. F. C. Hecker: Die großen Volkskrankheiten des Mittelalters. Berlin 1865.

Hermann Klaatsch: Der Werdegang der Menschheit. Berlin 1920.

F. W. Koebner: Das neue Tanzbrevier. Berlin 1920.

Rudolf von Laban: Die Welt des Tänzers. Stuttgart 1920.

Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. Berlin 1901.

Andrei Levinson: Meister des Balletts. Potsdam 1923.

K. Th. Preuß: Die geistige Kultur der Naturvölker. Leipzig 1923.

Henry Prunière: Le ballet de cour en France. Paris 1914.

Friedr. Ratzel: Völkerkunde. Berlin 1894/95.

Ernst Schur: Der moderne Tanz. München 1910.

Wilh. Seelmann: Die Totentänze des Mittelalters. Norden 1893.

Karl Sittl: Dionysisches Treiben und Dichten im 7./6. Jahrh. v. Chr. Würzburg 1898.

Karl Sittl: Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890.

Karl Storck: Der Tanz. Berlin 1903.

(Jehan Tabourot) Thoinot Arbeau: Orchésographie. Langres 1589. Pariser Neudruck 1888.

Gottfr. Taubert: Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantzkunst. Leipzig 1717.

Frank Thieß: Der Tanz als Kunstwerk. München 1919.

Rudolf Voß: Der Tanz und seine Geschichte. Berlin 1869.

Alfred Waldau: Geschichte des böhmischen Nationaltanzes. Prag 1861.

Fritz Winther: Körperbildung als Kunst und Pflicht. München 1915.

Wilh. Wundt: Völkerpsychologie. Leipzig 1908.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Erstes Kapitel. Der Tanz der Naturvölker . . . . . 7—29
Das Tanzen der Tiere. Der Tanz an der Spitze aller Künste. Der Rhythmus. Karl Bücher und seine Theorie. Tanzmusik, Tanzlieder. Der Tanz der Naturmenschen. Gottesdienst. Tiertänze. Maskentänze. Zaubertänze. Erotische Tänze. Kriegs- und Waffentänze. Geistertänze. Bewegungs- und Sitztänze.

Zweites Kapitel. Der Tanz im Altertum . . . . . 29—45
Magisch-religiöse Motive. Die Ägypter. Die Hebräer. David tanzt vor der Bundeslade. Salome. Die Griechen. Orchestik. Kreta, die Wiege der hellenischen Tanzkunst. Lucian. Plutarch. Aristophanes. Hippokleides vertanzt sich die Braut. Religiöse und profane Tänze. Der Päan. Die Pyrrhiche. Reigen. Homer. Athenäos. Komische Tänze. Der Bühnentanz. Die großen Tragiker. Etrusker und Römer. Cicero. Scipio. Die Pantomime. Laszive Tänze.

Drittes Kapitel. Der Tanz im Mittelalter . . . . . 45—62
Wir wissen viel und eigentlich nichts. Stellung der ersten Christen zum Tanz. Urteile der Kirchenväter. Der deutsche Mythus. Tacitus. Olaus Magnus über den Schwerttanz der Skandinavier. Tiertänze. Der Gesellschaftstanz der höfischen Zeit. Ruodlieb. Der Fackeltanz. Das Abenteuer König Karls VI. Der Königstein kommt durch Tanz an Sachsen. Leo von Rozmital. Gehtänze und Springtänze. Der Leich. Das Tanzlied. Die Geistlichkeit und die Rolle der Sittenprediger. Städtische Verbote. Frontänze.

Viertes Kapitel. Tanzwut und Totentanz . . . . . 62—74
Chorea. Der Veitstanz des Mittelalters. Die Limburger Chronik. Die großen Tanz-Epidemien. Die Erfurter Kinder tanzen nach Arnstadt. Florian Daule und sein Fall. Paracelsus. Die Springprozession in Echternach. Tarantismus und Tarantella. Totentanz. Danse macabre. Konrad von Quitzow spielt den Toten und stirbt. „Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann."

Seite

Fünftes Kapitel. Der Tanz der höfischen Zeit . . . . . 74—94
Die kleinen italienischen Höfe. Fabritio Caroso. Küssen beim Tanz. Hans von Schweinichen. Die vielen Namen. Jehan Tabourot. Tanzmusik nach Psalmen und Kirchenliedern. Die Courante. Die Pavane. Brantômes Erinnerungen. Die Gagliarde. Die Volte. Die Orchésographie. Verbote. Montaigne über den Tanz in Augsburg. Johann von Münsters Beschreibung, wie es auf deutschen Bällen 1594 zugeht. Luthers sympathisches Urteil über den Tanz. Der Schimpfchorus der protestantischen Geistlichkeit. Reigen. Deutsche Volkstänze. Das Menuett. Contretänze. Die Allemande. „Das galante frantzösische Tantz-Exercitium." Einfluß der Tanzmusik auf die Komposition: die Suite, die Sonate, die Symphonie. Lully und Joh. Seb. Bach.

Sechstes Kapitel. Der Kunsttanz . . . . . 95—109
Unterschied zwischen Gesellschafts- und Kunsttanz. Die italienischen Höfe und der burgundische. Die Entremets. Das Ballett. Der Hof Katharinas de Medici und sein Einfluß. Die französischen Könige tanzen öffentlich. Die Tänzerin erscheint. Schritte, Stellungen und Figuren. „Die Arabeske der Oper." J. J. Rousseau. Noverre. Vestris Vater und Sohn. Der Schwebetanz. Maria Taglioni. Die Viganos. Königin Luise in der Pantomime. Der Schaltanz. Henri Beyle. Théophile Gautier. Fanny Elßler. Die spanischen Tänze. Das Ballett unter dem zweiten Kaiserreich. Sardanapal. Isadora Duncan. Das russische Ballett.

Siebentes Kapitel. Das neunzehnte Jahrhundert . . . 109—120
Das Tanzen der vielen. Der Walzer. Goethe. „Ach, du lieber Augustin." Widerstände bei Hofe und in der Gesellschaft. Tanzlust während der französischen Okkupation. Langlebigkeit. Lanner. Die Dynastie Strauß. Die Polka. Polka Morbus. Der Galopp. Der Contretanz. Heinrich Heine. Chahut. Cancan. Alle Familienmütter tanzen wie die Besessenen. Der Kotillon. Einfluß auf die Komponisten. Chopin, Liszt, Brahms. Die Operette. „Die Fledermaus." Offenbach. Die Großherzogin von Gerolstein.

Achtes Kapitel. Gestern und heute. . . . . 120—130
Ein tanzmüdes Geschlecht. Der unheilvolle Einfluß Amerikas. Loie Fuller. Isadora Duncan. Der Schmus in Literatur und Presse. Richard Muther. Die Nackttanzerei. Die individuellen Talente. Der Tänzer. Hygiene und Körperkultur. Delsarte. Jacques Dalcroze. Rhythmische Gymnastik. M. Luserke. Rudolf von Laban. Der moderne Salontanz eine Geometrie der Füße. Tanzturniere.

Dokumente

Seite

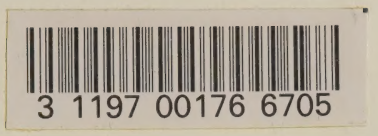
1. Lucian von Samosata. Dialog von der Tanzkunst 133
2. Predigt gegen das Tanzen. Aus dem 15. Jahrhundert 166
3. Deutsche Tanzlieder, beim Reigentanz gesungen 178
4. Altnordische Tanzlieder 183
5. Gottfried Taubert. Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantzkunst 198
6. Jean Georges Noverre, Briefe über die Tanzkunst 223
7. Heinrich Heine, Der Doktor Faust 243

Verzeichnis der Bilder

1. Tanagra-Figur 5. Jahrhundert: „Griechische Tänzerin", Berliner Antiquarium.
2. Griechisches Vasenbild, München, Privatbesitz, Vorderseite: „Tanz, 5. Jahrhundert".
3. Griechisches Vasenbild, München, Privatbesitz, Rückseite: „Tanz, 5. Jahrhundert".
4. Freskomalerei aus Pompeji: „Tänzerin".
5. Israel von Meckenem: „Tänzerpaar" um 1490, Bartsch Nr. 172, Kupferstich.
6. Israel von Meckenem: „Morisken-Tänzer", Bartsch Nr. 186, Kupferstich.
7. Meister M.Z. (Zasinger ?): „Hofball in München" um 1500, Bartsch Nr. 13, Kupferstich.
8. Albrecht Dürer (1471—1528): „Maskentanz", Bartsch Nr. 38, Holzschnitt.
9. Hans Sebald Beham (1500—1550): „Bauerntanz", Pauli Nr. 179, Kupferstich.
10. Heinrich Aldegrever (1502—1560): „Hochzeitstänzer", 1539. Bartsch Nr. 167, Holzschnitt.
11. Unbekannter französischer Meister, 2. Hälfte 16. Jahrhundert: „Hofball unter Heinrich III.", Paris, Louvre.
12. Giacomo Franco: „Die Galliarde aus Caroso il Ballarino", 1581, Kupferstich.
13. Crispin de Passe (1593—1663): „Tanzstunde", Franken Nr. 1343, Kupferstich.
14. A. Bosse: „Hofball" um 1640, D. 1400, Kupferstich.
15. P. P. Rubens: „Ländlicher Tanz", Kupferstich von Schelte a Bolswert, Original im Prado in Madrid.
16. J. E. Nilson: „Menuett" um 1730, Kupferstich.
17. „Der Tänzer Laval als Grieche" um 1750, kolorierter Stich.
18. J. B. Martin: „Bäuerin im Ballett" („Paysanne galante") um 1770, Kupferstich.
19. „Eumenide im Ballett", nach einer Kostümfigur von P. N. Sarrazin, gezeichnet von Desrais, gestochen von Dupin.
20. Tilliard: „Das Ballett Sylvia" um 1775, nach einer Handzeichnung von Carmontelle, Kupferstich.
21. Augustin de Saint Aubin (1736—1807): Die „Allemande" (Le Bal paré) um 1763, Stich.
22. Thomas Rowlandson (1756—1827): „Die Tanzstunde", 1790, kolorierter Kupferstich.
23. Gottfried Schadow (1764—1850): „Das Tänzerpaar Vigano" um 1800, Radierung.

24. Louis-Philibert Debucourt: „Die Tanzmanie“ um 1809, kolorierter Kupferstich.
25. Lanté: „Schaltanz“ (La danse du Schall) um 1810, Stich von Gatine.
26. Johann Heinrich Ramberg: „Bolero“ um 1825.
27. F. Kaiser: „Kontertanz“ um 1840, Lithographie.
28. Dévéria: „Fanny Elßler“ um 1840, Lithographie.
29. Unbekannter Meister: „Maria Taglioni“ um 1840, Lithographie.
30. Paul Gavarni (1840—1866): „Maskenball“ um 1845, Lithographie.
31. Paul Gavarni (1804—1866): „Schlußgalopp“ (Le galop infernal) um 1845, Holzschnitt.
32. Mac Kenny: „Kriegstanz der Indianer“ um 1850, farbige Lithographie.

Verfasser und Verleger möchten auch an dieser Stelle allen danken, welche sie bei der Illustration unterstützt haben. Namentlich fühlen sie sich Herrn Geheimrat Dr. Friedländer, Direktor des Kupferstichkabinetts der Museen, und Herrn Professor Dr. Glaser, Direktor der Kunstbibliothek, beide in Berlin, zu lebhaftem Dank verpflichtet.


3 1197 00176 6705